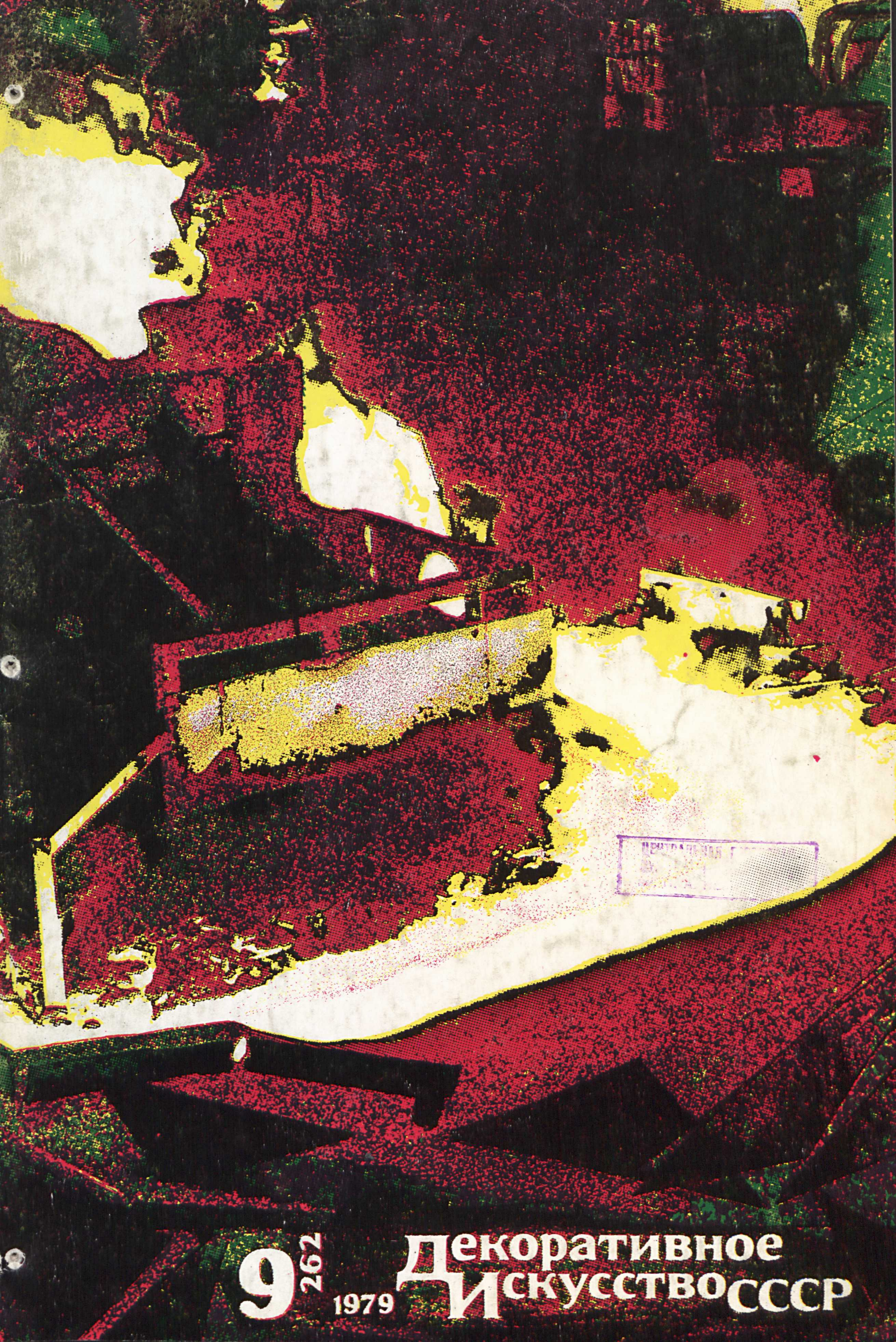

9
262
1979
Декоративное
Искусство СССР

УКАЗ

ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР
О НАГРАЖДЕНИИ ГОРОДА МАГНИТОГОРСКА
ОРДЕНОМ ЛЕНИНА

За заслуги трудящихся города Магнитогорска в социалистическом строительстве, отмечая их большую роль в индустриализации страны и значительный вклад в обеспечение разгрома немецко-фашистских захватчиков в Великой Отечественной войне, наградить город Магнитогорск орденом Ленина.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР
Л. Брежнев
Секретарь Президиума Верховного Совета СССР
М. Георгадзе

Москва, Кремль. 28 июня 1979 г.

В мае этого года в Магнитогорске состоялся III пленум правления Союза художников СССР.
Пленум был посвящен 50-летию первого пятилетнего плана развития народного хозяйства СССР и полувековому юбилею основания Магнитогорска.

Д2

Труд и искусство

III пленум правления СХ СССР в Магнитогорске

Проведение пленума на земле легендарной Магнитки продолжает добрую традицию выездных пленумов и секретариатов, способствующую дальнейшему укреплению связей искусства и труда, повышению роли искусства в жизни социалистического общества.
С приветственным словом к участникам пленума обратился первый секретарь Магнитогорского горкома КПСС П. Грищенко.
«Укрепление связи труда и искусства — великая реальность развитого социализма» — так назывался основной доклад, с которым выступил председатель правления Союза художников СССР Н. Пономарев.

«Традиции первых пятилеток,— говорил докладчик,— являются ярким примером честно исполненного долга, глубоко нравственного отношения к труду.
Меняются масштабы преобразований, расширяется география новостроек, все грандиознее, величественнее становятся планы созидания. Ответственная и почетная обязанность художника, его призвание состоят в том, чтобы в переливах красок и выразительности камня глубоко и правдиво отображать живую историю современности.
Это важнейшая задача. И как глубоко и точно соотносится она с постановлением ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Оно показывает, как обширна сфера применения сил на идеологическом фронте, как органична связь социально-экономических достижений общества и духовных преобразований в нашей жизни.
Диалектика этого неделимого исторического процесса, его особенности на каждом новом этапе выдвигают все более сложные комплексные задачи перед творческой интеллигенцией страны, перед художниками. Каждое слово нового постановления мы воспринимаем в совокупности с конкретной практикой, применительно к нашим делам и заботам как творчески-организационного, так и идейно-воспитательного характера.
Призыв к усилению деловитости и конкретности пропаганды и агитации, их связи с жизнью, с решением хозяйственных и политических задач — властное веление времени. Это обращение непосредственно относится к нам, художникам.
Союз искусства и труда мы рассматриваем как завоевание советского строя, социалистической культуры, как характерную отличительную особенность нашего времени. Мы определяем это понятие как основополагающее, потому что оно предполагает и обусловливает глубокое проникновение искусства во все сферы жизни, внутреннее стремление художника участвовать в ее процессах, активно содействовать своим творческим трудом созидательной деятельности общества, обусловливает постоянное обогащение искусства знанием действительности.
Союз искусства и труда — явление значительное, новаторское по своей сути, свойственное только культуре социализма. Эта форма духовной, художественной жизни оказывает непосредственное воздействие на сознание творца, формирует новые социальные функции искусства, влияет на создание идейно-художественной среды жизнедеятельности человека.
Как не вспомнить здесь произведения, созданные в годы первых пятилеток, на фронтах Великой Отечественной войны, ставшие замечательными художественными документами, живыми свидетельствами очевидцев и участников борьбы и побед советского народа. Эта связь с жизнью непосредственно влияет на саму действительность, создает новую творческую атмосферу в жизни общества».

Далее докладчик рассказал о шефстве Союза художников СССР над отдельными районами, строительными комплексами, предприятиями, совхозами, колхозами, о выставках последних лет, широко отразивших панораму созидания в нашей стране.

В заключение докладчик сказал: «Советский художник — человек высоких нравственных качеств, глубоко идейный, непримиримый к проявлениям чуждой идеологии.
Чрезвычайно важно, с каким идеологическим багажом приступает художник к работе, отправляется в творческую командировку, какие идеи несет он своим зрителям, людям труда, с которыми он встречается на предприятиях. Особенно это актуально в отношении молодых художников, только начинающих творческую жизнь.
Важным творческим отчетом о проделанной нами работе, о том, как воплощается в наши дни идея союза искусства и труда, будет Всесоюзная выставка 1981 года. Она станет итогом значительного этапа в развитии советского искусства.
Мы ждем, что художники ярко расскажут о многообразии событий и явлений нашей действительности, продолжат создание портретных галерей современников — людей героического труда».



Л. Головницкий
«Тыл и фронт».
Проект памятника для Магнитогорска

В обсуждении доклада приняли участие М. Аникушин, Л. Головницкий, Н. Джанберидзе, Б. Ефимов, Е. Зверьков, В. Кубарев, Ю. Лоховинин, Е. Львов, С. Мамбеев, Б. Неменский, А. Пантелеев, Д. Рябичев, Б. Тальберг, Я. Титов, знатный доменщик Магнитки К. Хабаров, Г. Черемушкин. В заключение заместитель секретаря парткома Магнитогорского металлургического комбината им. В. И. Ленина Б. Сторожев зачитал приветственное письмо металлургов в адрес СХ СССР.
В дни работы пленума состоялись встречи художников с рабочими Магнитогорского металлургического комбината, работницами магнитогорской швейной фабрики, со студентами горно-металлургического и педагогического институтов, с молодыми художниками Челябинской области, самодеятельными художниками заводских студий, с художниками-оформителями городских предприятий.

Важным событием было подписание договора о творческом содружестве Союза художников СССР с коллективом Магнитогорского металлургического комбината имени В. И. Ленина.
В договоре предусматривается строительство художественного музея и комплектование его коллекции, периодическая организация на предприятии передвижных выставок, командирование для творческой работы на комбинат художников, шефство над изостудией Дворца культуры металлургов.

К пленуму было приурочено открытие художественной выставки, включавшей более 500 произведений живописи, графики, скульптуры, монументального и декоративно-прикладного искусства.
Целью выставки было отразить трудовой подвиг советского народа на всех этапах строительства социализма. Среди авторов А. Дейнека, С. Герасимов, А. Самохвалов, М. Аникушин, Т. Салахов, Т. Яблонская, Е. Моисеенко, Ю. Пименов, Н. Пономарев, А. Грицай, Е. Зверьков, Г. Коржев, Д. Мочальский, А. Мыльников и другие.
На выставке были показаны произведения, созданные в годы первой пятилетки непосредственно на строительстве Магнитогорского комбината. Широко были представлены художники Челябинской области. На выставке экспонировались также произведения, созданные специализированной творческой группой художников, работавших в течение месяца непосредственно на металлургическом комбинате.

Художник — городу и заводу

В дни работы пленума в Магнитогорске во Дворце культуры металлургов состоялся «круглый стол» по проблемам художественного решения городской и производственной среды, оформительского искусства, благоустройства и наглядной агитации. Между монументалистами, искусствоведами, проектировщиками, руководителями предприятий, скульпторами, представителями печати состоялся принципиальный, серьезный разговор о месте и роли художника в формировании эстетической среды жизнедеятельности. Предлагаем вниманию читателей отрывки из отдельных выступлений участников «круглого стола».



Для иллюстрирования блока материалов по III пленуму правления Союза художников СССР использованы репродукции произведений, экспонировавшихся на художественной выставке в Магнитогорске, приуроченной к работе пленума, а также фоторепортаж о встречах художников и участников пленума с рабочими, служащими и студентами города Магнитогорска.

М. Коник,
художник-проектировщик заместитель директора ЦУЭС СХ СССР

Один поэт сказал: «Строить (а значит и проектировать — добавим мы) — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство». В этих словах отлично выявлена природа художественного проектирования, ее смысл. Бороться с пустотой мы в общем-то научились, но всегда ли мы гипнотизируем пространство города образами, достойными нашего современника? Всегда ли мы учитываем те объективные изменения, которые произошли в окружающем нас мире? Сегодня образ города ставит новые задачи в области языка проектирования, требует обращения к опыту других искусств.

Язык и средства станковой живописи, театр, кино, фотография становятся важным источником при формировании любого облика города — героического или романтического, лирического или делового. Все разговоры о среде бессмысленны, если мы не





поймем, что хорошая идея может прийти из любого творческого цеха: архитектурная идея — от художника, скульптурная — от дизайнера и т. д. Очень важным является сегодня актуализация проектного начала, скрыто содержащегося во всех видах изобразительного творчества.
В наше профессиональное сознание прочно вошло понятие «среда». Мы стали мыслить ее экономическими, социальными и культурными аспектами. К примеру, расширилось понимание наглядной агитации. Сегодня стало профессиональной нормой понимание, что хорошее решение колористики завода и его цехов есть также форма наглядной агитации. И не только потому, что она повышает производительность труда, но и потому, что она поднимает общую культуру общежития. Что касается пространства города, то система благоустройства, колористика, визуальная коммуникация также рассматриваются сегодня как некоторая целостная среда. Эта, как ее называют, ближняя зона наиболее подвижный и изменяемый в структуре города слой, он создает промежуточный масштаб между архитектурой и человеком, это слой, где человек наиболее активно и непосредственно взаимодействует с городом. Нет нужды говорить, какой особой ответственности требует от художника работа с ближней зоной, какие потери влечет за собой самая незначительная ошибка.

Ю. Королев,
Художник-монументалист, секретарь правления СХ СССР

Когда люди произносят «наша земля», они имеют в виду что-то неповторимое, сокровенное. Надо, чтобы и слова «наш город» значили то же самое. Я считаю, что для молодых и заново строящихся городов это сейчас проблема может быть самая важная и острая. Еще недавно предметом гордости были «свои Черемушки». Сегодня — я это знаю по собственному опыту работы над художественным решением Тольятти и Набережных Челнов — жителю молодого города нужен свой, индивидуальный, своеобразный город. Своеобразной должна быть пластика города, его цвет, его вечерний облик, праздничный вид города. Своеобразием должно быть проникнуто все — городской дизайн, скульптура, монументальное искусство, политическое оформление, название улиц, площадей. Молодые города у нас развиваются, как правило, на основе однородной индустриальной структуры: город автомобилестроителей, город нефтяников, металлургов, шахтеров. Профессиональное самосознание и корпоративная гордость производственных коллективов как бы выходят за границы производства и распространяются на весь город. А это уже предпосылка, уже тема для образного решения города. Конечно не такого, когда «монументальная» фигура в светозащитных очках смотрит на вас как на раскаленный металл, и в цехе, и в столовой, и в парке, и во Дворце культуры, и в кафе, и в библиотеке.
Как решать тему, образ города? Как сформировать его облик, чтобы он одновременно был и стимулом к деятельности и отдохновением, радовал взгляд и не бросался в глаза, был величественен и соразмерен обыденному человеческому миру? Такая комплексная по своей структуре задача может быть решена только при совместной работе художника не только с архитектором и специалистом по идеологической работе, но и социопсихологом, физиологом, сценаристом.

Б. Тальберг,
художник-монументалист, секретарь правления СХ СССР, председатель МОСХа

В последнем постановлении ЦК КПСС об идеологической работе говорится о том, что наш человек вырос духовно и культурно, запросы его выше, чем несколько лет назад. Вся наша деятельность поэтому должна быть направлена на удовлетворение этих возросших запросов, мы должны больше думать о качестве и культуре нашей работы. А мы зачастую не благоустраиваем, не украшаем, а, простите, замусориваем наши города. Стоит пятиэтажный дом, а на нем два панно. Даже пятиэтажка при всей своей непритязательности все-таки имеет свою пластическую структуру и какое-то свободное пятно — ее элемент. А мы обязательно его заполним. У нас просто мания каждую плоскость завешивать или зарисовывать. Ведь помимо всего это только выявляет недостатки архитектуры, а архитектура компрометирует работу художника. Городская среда воспринимается как эстетическая только, когда в ней все по крайней мере хорошо сделано: реклама не мигает, лозунги видны целиком, панно не обветшали и не качаются от ветра. Культура технического выполнения (я не говорю о художественном уровне — это само собой разумеется) важнейшее условие эстетической действенности городской среды. Не подумайте, что я говорю это под впечатлением от вашего города. Магнитогорск хороший город и вы очень многое сделали. Я говорю о проблеме общей для наших городов.

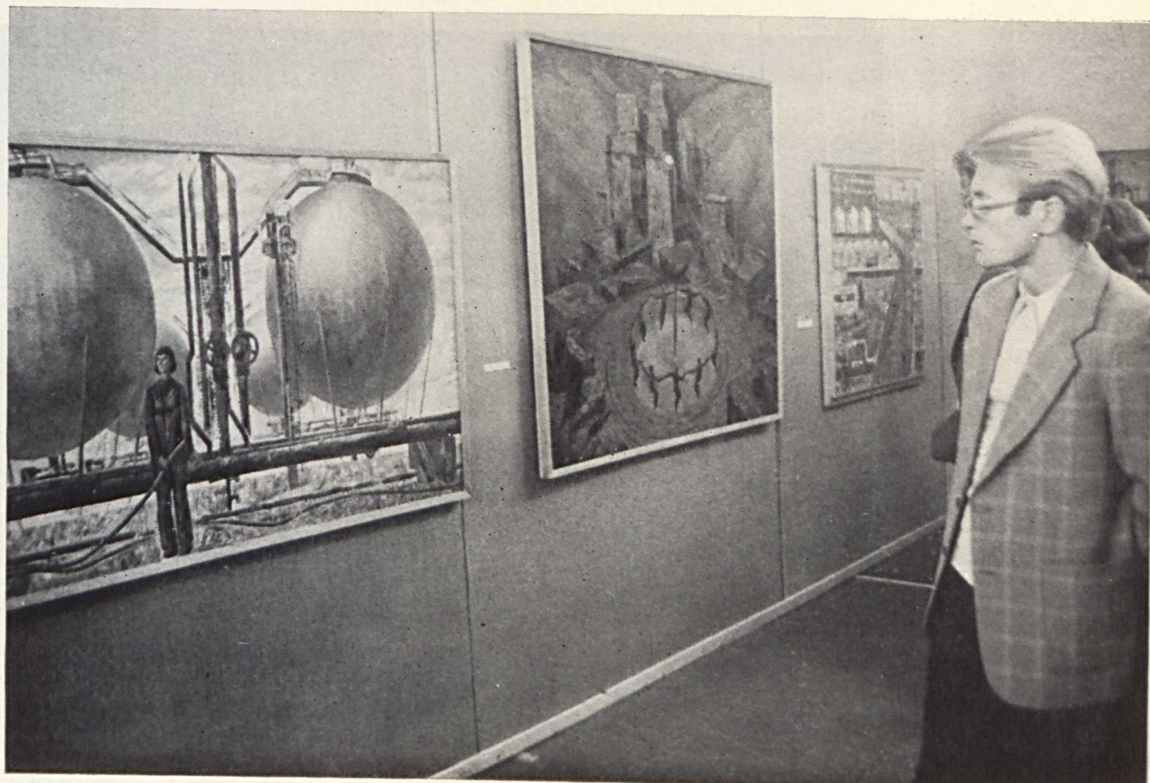


И. Рожкова,
главный архитектор города Магнитогорска

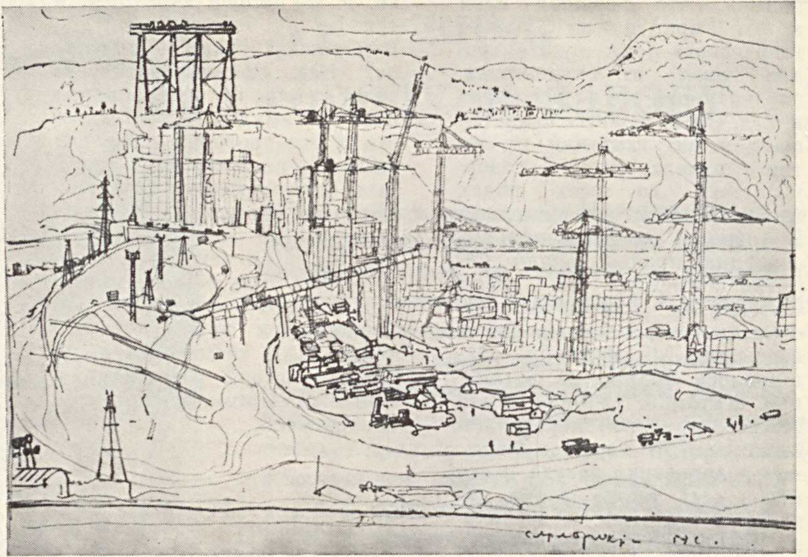
Здесь говорили, что Магнитогорск должен быть уникальным городом, непохожим на другие города страны. Наши архитекторы и проектировщики тоже так считают. Как этого добиться? Хочу поделиться одним соображением, выведенным из нашей практики. К формированию художественной среды города на современном уровне мы приступили фактически только в последние годы. Начали с досконального изучения опыта проектировщиков других городов, в частности ленинградских. Сейчас методы подхода и принципы решения в общем ясны. Разработали тематическое зонирование монументально - оформительского решения города, в соответствии с особенностями каждого района. Каждому району своя тема, например, в южной части города, где нет больших промышленных предприятий, основной станет тема «Искусство принадлежит народу». Определена масштабность и значимость объектов — одним, как говорится, стоять века, другим десятилетия, третьи должны быть кратковременны.
И вот теперь, когда мы в общем осмыслили принципиальное решение образа города на основе передового проектного опыта, накопленного во всей стране, мне кажется, необходима еще одна стадия работы, основанная, как говорят сейчас, на «обратной связи». Хотелось бы, чтобы проектировщики и архитекторы других городов посмотрели наши планшеты, наши схемы, прокорректировали их, мы испытываем потребность в максимально широком обсуждении нашей работы «посторонними». В этом, мне кажется, и состоит один из путей решения проблемы уникальности облика города, чтобы еще на стадии разработок взыскательная оценка коллег со стороны подметила повторы и шаблонность.

Д. Пивоваров,
зам. директора Магнитогорского металлургического комбината

О том, что мы хорошо работаем, знает весь мир. Мы вносим существенный вклад в мировое производство стали. Наш комбинат — это подвиг и легенда. Об этом пишут книги, снимают кино, это изображают художники. Может быть это неизбежное бремя славы, но отражена в нас по-настоящему вся только эта сторона, трудовая. Я работаю на предприятии всю свою трудовую жизнь. На моих глазах менялся комбинат, менялись люди, и вы знаете, меньше всего изменилась, как ее называют, производственная тема. Куда ни пойдешь, в цехе, столовой, Дворце культуры, парке, везде одно и то же — человек у домны в робе и очках. Пора художникам приглядеться к нам попристальнее. Конечно, работа — главное, но не единственное в жизни! Мы ведь и отдыхаем и веселимся, это только у домны мы все на одно лицо (и то, только на панно и мозаиках). У нас ведь есть и личная жизнь, и семьи, и характеры, и инте-







ресы. Где же все это, почему не отражено в искусстве, к нам обращенном, почему мы только у домны стоим? Посмотрите на выставках, художники в своих автопортретах никакой мелочи не забудут, любовно изобразят все детали внешнего облика и оттенки внутреннего мира, почему же мы до сих пор отображены только «шершавым языком плаката»?

Б. Ефимов,
художник-плакатист, секретарь правления СХ СССР

На мой взгляд ведущего этот «круглый стол», его очевидной удачей является то, что поднимаются вопросы и проблемы, на которые нет однозначных решений, готовых рецептов. Это хорошо, что мы спорим, что выступления полемичны и даже тенденциозны. Я, например, не во всем согласен с Пивоваровым, но как живо и убежденно выразил он свою мысль! Его убежденность укрепила и мою точку зрения. Человек в робе у домны всегда будет в искусстве. Пусть сталевар в жизни увлекается теннисом, но я, как художник, не вижу его с ракеткой, для меня его величие и красота в том нестареющем плакатном образе, который родился 60 лет назад вместе с Магниткой. Бессмысленно спорить, кто из нас прав. Каждый прав посвоему. Искусство должно быть многосторонним, в нем одинаково полно должны быть отражены и личность человека и его общественный лик.

Т. Досмагамбетов,
скульптор (Алма-Ата)

Я вот о чем сейчас подумал — тема решения среды только одного города Магнитогорска предстает неисчерпаемой, а представьте, что происходит в масштабах страны! В одном Казахстане города растут как грибы после дождя, еще недавно их было двадцать, теперь уже 90. А БАМ, а нефтяные районы Севера! И ведь не только город, но и каждый поселок должен быть художественно осмыслен. Хорошо ли мы знаем, что делается там, ясно ли представляем, что должно быть сделано? Мне кажется, что наша печать могла бы во многом помочь, чтобы объем и состояние этой работы предстали во всей полноте. Хотелось бы больше серьезных очерков, проблемных статей, обсуждений этой темы и не только в художественных журналах, но и в центральных газетах — «Правде», «Известиях», «Советской культуре», «Литературной газете». Журнал «ДИ СССР» уже очень многое сделал по разработке общих проблем формирования городской среды, художественно-политического оформления, благоустройства. Мне кажется, сейчас наступил новый этап отражения этой темы — освещать конкретное состояние дел на местах, практическую работу, которая ведется на основе разработанных концепций и методов.

Н. Джанберидзе,
искусствовед, секретарь правления СХ СССР, председатель СХ Грузинской ССР

Вы все прекрасно понимаете, насколько Грузия непохожа на Урал, у нас нет комбинатов такого масштаба, наши города непохожи на Магнитогорск, у нас другой профиль народного хозяйства, другая природа, другой климат, стиль жизни. Но я слушаю, что говорят о проблемах эстетического решения Магнитки и Магнитогорска — и люди, которые здесь живут и работают, и художники из других городов и мне кажется, что говорят они о наших, «грузинских» проблемах. Как все похоже! Мы ставим те же задачи, думаем над тем же и трудности у нас очень схожи. Все-таки это очень полезно — вот так встречаться, спорить и в городе за тысячи километров от дома, в выступлениях людей со всех концов страны как в зеркале увидеть «свои» проблемы.

Е. Мисько,
скульптор, председатель Львовского отделения СХ СССР

Несколько лет назад во Львове был создан центр перспективного развития города. Сотрудничать в нем были приглашены художники, архитекторы, партийные и советские работники, ученые, писатели, психологи, журналисты. Нам показалось важным, чтобы в этом центре был отражен весь город, его социальная и профессиональная структура.

В. Грызлов
«Праздник БАМа»
→



Ветеран Магнитки доменщик К. Хабаров дарит свой этюд «Уральский пейзаж» председателю правления СХ СССР Н. Пономареву

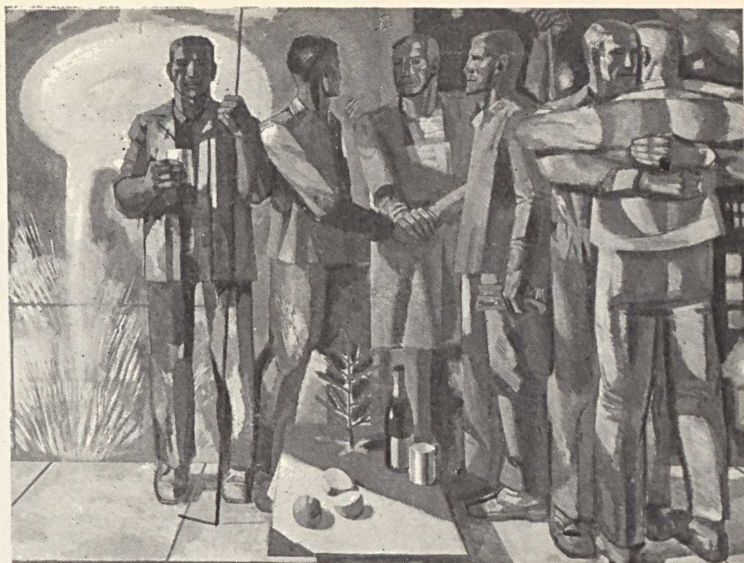


Е. Львов
«На Магнитстрое»

Д. Косъмин
«Красноярская ГЭС»

Э. Илтнер
«Новогодняя ночь»





Центр разрабатывает тематический сценарий художественного решения города на несколько лет вперед. В этом году мы уже обсуждали первый проект комплексного оформления. Конечно не все получилось, но в целом результаты очень перспективны.

В процессе работы мы столкнулись с проблемой, по-видимому, общей и для страны в целом. Я имею в виду положение и профессиональный уровень заводского художника. Зачастую на заводах художники числятся под другими должностями, потому что специальной должности в штатном расписании не предусмотрено. Все это отражается на их положении, на отношении к ним. Профессиональный уровень художников нередко низок, каждый работает «как знает и как умеет». Мне кажется существует острая потребность в каких-то связях заводских художников с профессиональными. В виде консультаций, семинаров, совместной экспериментальной работы над отдельными объектами. Без творческого шефства местных союзов художников над заводскими художниками, мне кажется, не поднять уровень решения производственной среды до городского.

А. Пурис,

архитектор (Вильнюс)

На меня металлургический комбинат произвел ошеломляющее впечатление. Никогда такого не видел и даже не представлял, что могут быть такие грандиозные масштабы. Что все это подчинено человеку и послушно ему, понимаешь только умозрительно. Непосредственное впечатление, что человек затерян. А ведь немногое нужно, чтобы подчеркнуть его присутствие в этой картине. Мостовые краны, манипуляторы, локомотивы в цехах — все яркое по цвету, вычищенное. Если об оборудовании такая забота, то почему бы шлемы и рабочую робу не сделать цветными, яркими? Это не так уж и дорого, а пользу принесло бы, и не только эстетическую.

О. Буткевич,

скульптор, секретарь правления СХ РСФСР, главный редактор «ДИ СССР»

Здесь было сказано очень много интересного. По мере того, как шла беседа, я досадовал, что убывают важные вопросы и интересные темы, по которым хотелось бы выступить самому. Но одновременно с этим убыванием росло и обрисовывалось то, о чем все здесь говорили.

О чем же? На первый взгляд, об одном городе, о конкретном предприятии, а в результате получилось, что не только о Магнитогорске, его комбинате и его людях — мы говорили о проблеме Города и Производства, Труда и Досуга. На конкретном примере Магнитогорска мы как бы выстроили модель проблем организации эстетической среды городов и заводов всей страны. Этим разговором мы еще раз подтвердили, что проблемы у художников города везде одни: индивидуальное и типовое в художественном решении, творческий синтез архитектора и художника, соотнесение функционального и художественного, взаимоотношения художника с заказчиком и т. д.

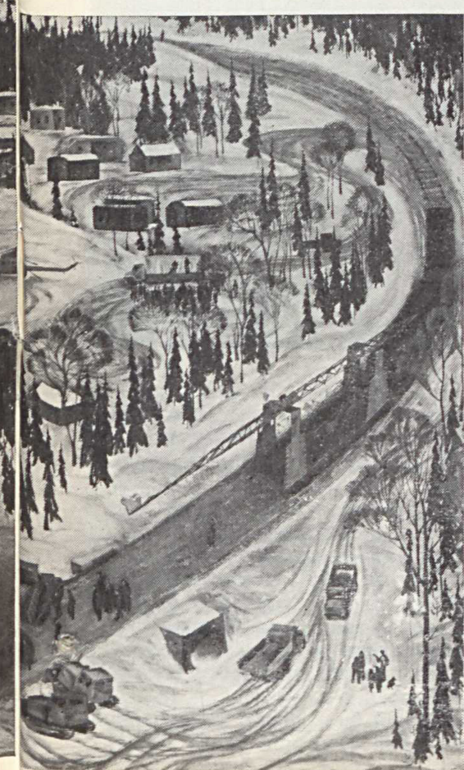
Есть и еще один фактор, о котором, на мой взгляд, было сказано недостаточно. Речь вот о чем. Высокий уровень решения эстетической среды жизнедеятельности зависит не только от того, кто ее разрабатывает, но и может быть в не меньшей степени от того, для кого она разрабатывается. Причем такая зависимость имеет как бы два аспекта. Во-первых, на высоту этого уровня прямо влияют эстетическая требовательность и компетентность потребителей оформительского труда в городе и на производстве. Несмотря на все художественные амбиции, вкус заказчика все же, как правило,— существенный фактор в конечном результате оформительской работы.

С другой стороны, если опять-таки говорить о реальных, практических результатах, нельзя сбрасывать со счетов как бы стихийные процессы, которые происходят после «ухода» художника, когда начинается та безвкусная «самодеятельность», которая сводит на нет все усилия. Но ведь произведение художника-оформителя нельзя спрятать под стекло — одно должно жить в реальной, повседневной жизни. Каков же выход? Вижу один. Направить все силы на всестороннее эстетическое воспитание масс.

История производства и культуры сложилась таким образом, что на протяжении столетий огромное большинство людей развивается односторонне — рационально-технически и остается в области эмоционально - эстетической (особенно художественной, ибо музыка, кино и т. п. более доступны) девственно невежественными.

Собственно дизайн и возник, по сути дела, как некое средство преодоления такой односторонности. В идеале же каждый инженер должен быть и художником, а каждый рабочий — по крайней мере любителем искусства, обладающим развитым эстетическим вкусом. Воспитание такого гармонического человека может быть определено как задача максимум, решение которой прямо связано не только с организационными вопросами, но и с качеством всего того, что мы делаем как художники города сегодня.

Материал подготовил С. Львов

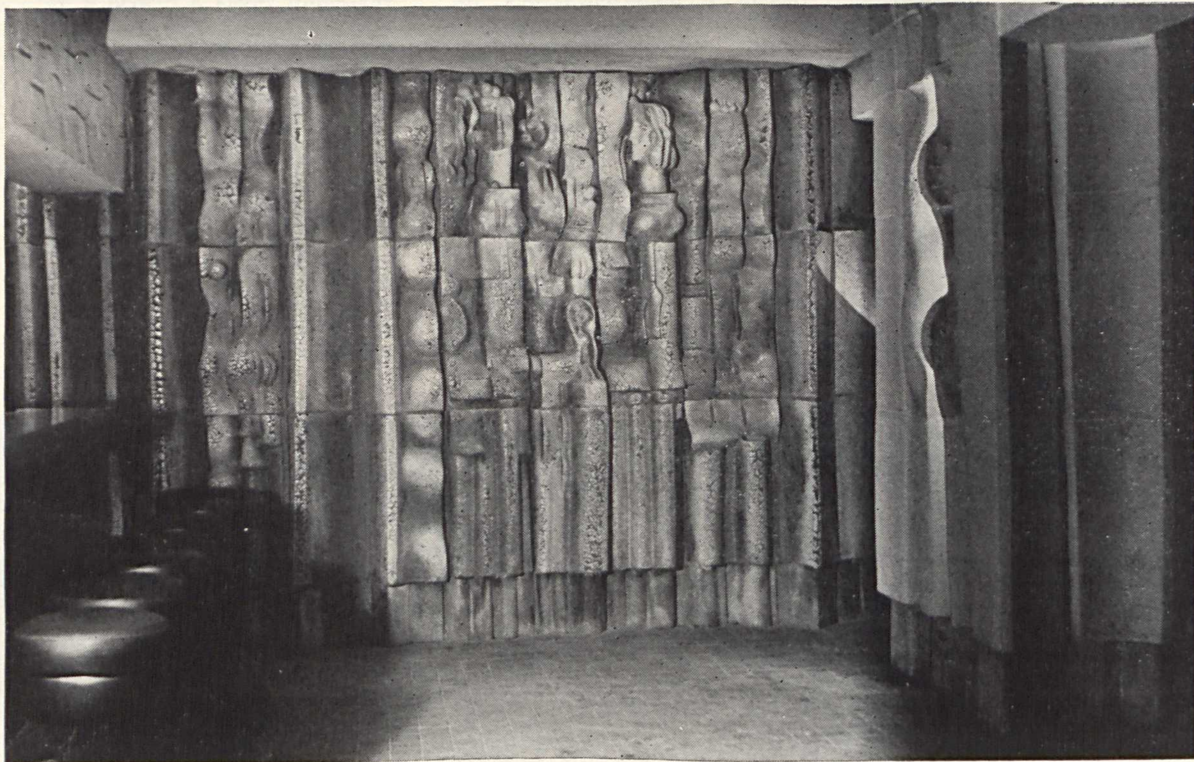




Керамика в архитектуре

Любовь Рогозина

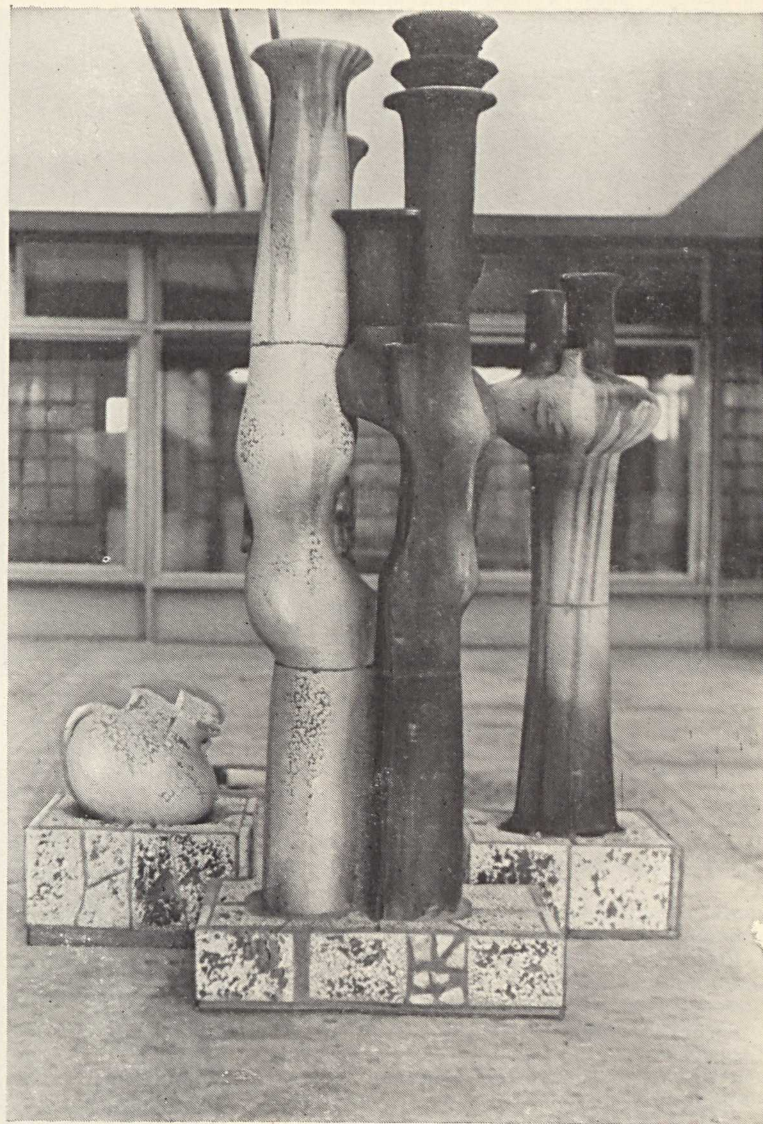
Работы волгоградского керамиста Петра Чеплыгина отличает удивительное жизнелюбие, которое пронизывает, переполняет любую декоративную форму, даже самую условную; оно в энергии и мощном движении его керамических композиций — движение произрастания — в мягкой, сочной, порой несколько тяжеловесной пластике. В его керамике яркая праздничность, необыденность, иногда философское раздумье и всегда заразительно детский азарт игры, фантазии, азарт созидателя, творящего новые миры, предопределенный быть может самим способом общения с материалом. Он предпочитает свободную лепку. И что бы не лепил — семиметровую колонну или вазу — это всегда импровизация. Как бы ясно во всех подробностях не виделся замысел, когда берет в руки глину, раскатанный глиняный пласт — живая вещь всегда уводит. «Ведь живая же!» А поэтому растет, тянется, подчиняя своему естественному движению художника.
Чеплыгин по образованию монументалист (закончил МВХПУ, б. Строгановское), но до недавнего времени едва ли не основное место в. творчестве художника занимала малая пластика. Именно в ней впервые обозначились, нашлись пластические ходы, определившие своеобразие подчерка художника.
Но постепенно от вещей, сохраняющих конструктивную основу, специфическую для утилитарных предметов (большие кружки, блюда, вазы 1968—1969 годов), расписанных, как правило, в традициях московской школы сильными уверенными мазками подглазурными красками, он перешел к скульптурным пространственным композициям, с развитием которых и связаны основные его достижения. С начала 70-х годов Чеплыгин все более тяготеет к крупномасштабным формам, стремится к монументальности и архитектоничности (скульптура «Праздник урожая», 1974, «Ника», 1974). Ведущей здесь становится пластика. Цвет уже не существует сам по себе, он не раскрашивает плоскость, а подчинен чисто пространственным задачам. Все же материалом — шамотом. Зато поражает неистощимая фантазия, изобретательность в обращении с формой, умение выявить поистине безграничные возможности самого материала, позволяющие каждый раз достигать новых, неожиданных результатов («Праздник», 1975, «Солнце», 1977, «Модель» 1976, «Три грации», 1975). Конкретное, порой натуралистичное переплавляется в них в фантастичный мотив, давая свободу ассоциациям. Решенное плоскостно женское лицо обрамлено округлыми, мощными формами, напоминающими лепестки гигантского цветка. Причудливо сплетаясь, «лепестки» образуют кувшин, запрокинутую руку, торс, который переходит в форму, напоминающую сочный, сильный стебель («Источник», 1977).
Если керамику Чеплыгина и можно сравнить со скульптурой, то, пожалуй, не столько с европейской, сколько с индийской. Их роднит не только пластичная лепка, но и само понимание движения, в котором нет функциональной логики, античной статуи. В природе его работ преобладает чувственное, биологическое начало, так же как в природе индийской скульптуры, где тело статуи превращается в сплетение ветвей, гибких стеблей, напоминая то змею, то растение, то облако, воплощая «божественную сущность» мира. Такие ассоциативные ходы установления связей видимого и невидимого, реального и фантастичного приводят к осознанию относительности очевидного, которое, в свою очередь, диктует принципиально новые, пространственные и временные задачи.
Используя пластические приемы, найденные «в круглой скульптуре», художник обращается к живописно обогащенному пространственному рельефу и горельефу.
Среди круга работ 1975 года выделяется рельеф «Танец». Крупным планом женское лицо с тонкой и мягкой моделировкой. По линии носа глубокий вертикальный срез, окрашенный плотным темным цветом. Скорбное, одухотворенное фасовое изображение переходит в гордый надменный профиль, который требует и иной точки просмотра. Также крупным планом рука, где почти плоская ладонь переходит в объемное изображение пальцев, и как бы разворачивается на зрителя. Пространство между рукой и лицом заполнено рельефом волнистых очертаний, создающих определенный ритм. Художник стремится достичь не только впечатления развития движения, но и показать развитие самого образа во времени. Проблема внедрения развитого временного начала в керамику в последние годы очень занимает художника.
Интересна серия его опытов с новыми приемами росписей. Обращаясь к сильному горельефу с росписью, в этюдах 1977 года, он отказывается от кистевой живописи. Остроумно придуманный прием является более органичным для керамики (этюды 1977 года, «Озеро», 1977, роспись пигментами).
На выставке керамики в Вильнюсе в 1971—1975 годах, на биеннале в Фаэнце (1975) работы в малой форме принесли художнику первое признание, первый успех. И до настоящего



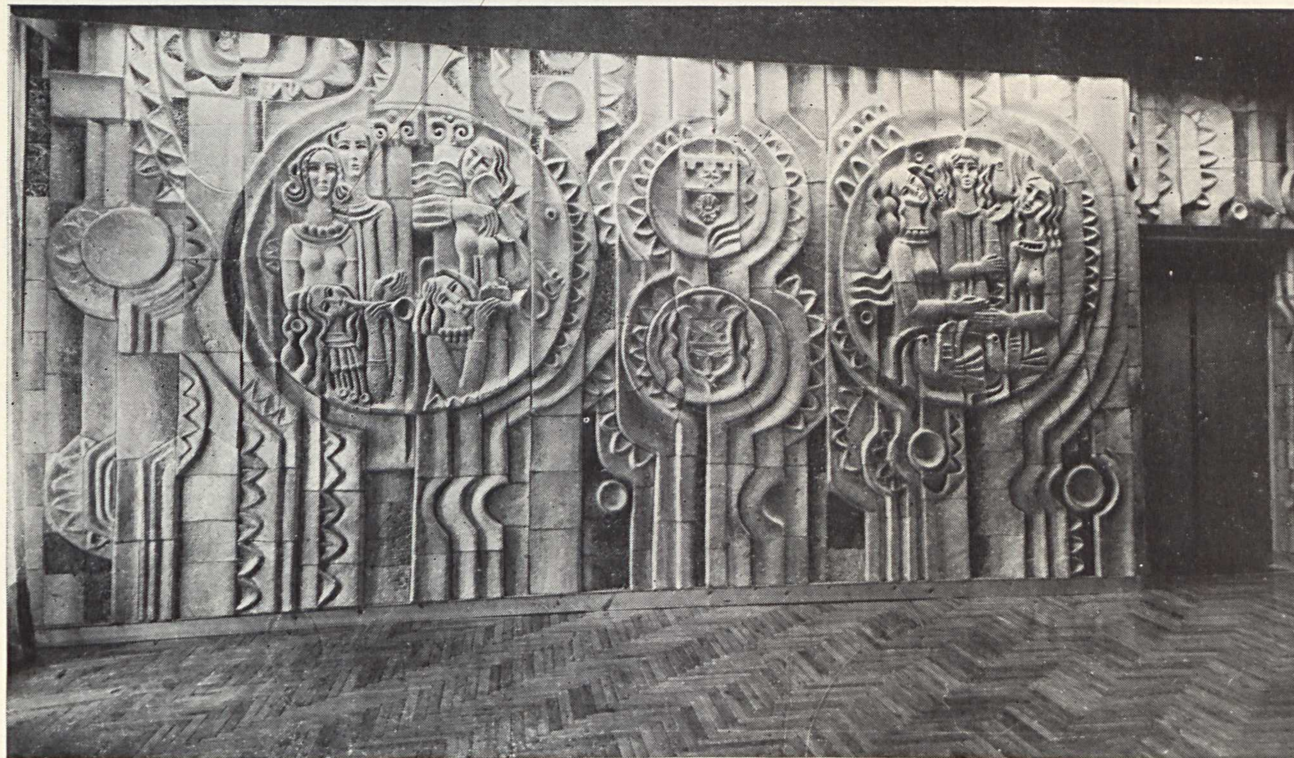
Керамический рельеф «Праздник урожая» и колонна-светильник в Доме молодежи. Волгоград. 1977

чаще работы строятся на разности фактур, достигаемых приемами росписи и обжига.
Путь к монументальности и декоративности, поиски новой тектоники диктовали иную трактовку чисто изобразительных мотивов, от которых художник не отказывается никогда. Часто обращаясь к изображению человека (как правило, это женские фигуры с мягкими пластичными формами), он приходит к фрагментарной трактовке, к своеобразному крупному плану. Иногда это может быть просто человеческая фигура или отдельно взятые голова, рука («Русалка», 1975, «Девушка с голубем», 1975, «У мольберта», 1976, «Красавица», 1975).
Круг тем, которых касается в своих работах Чеплыгин, не отличается особым разнообразием. Он неустанно кружит вокруг одного и того же мотива, его занимает воплощение темы любви, плодородия, праздника. Постоянно работает он и с одним и тем времени художник по-прежнему часть времени отдает работе в малых формах, которую он рассматривает как своеобразную лабораторию творческих поисков. Однако при этом сам Чеплыгин себя осознает как монументалист.
Кажется всю страсть, на какую способна молодость, вложил он в свою первую монументальную работу — монументально-декоративное панно в Доме культуры алюминиевого завода (керамическая плитка, роспись глазурями, 1975). Темой этой росписи стала история Царицына, Сталинграда, трудовые будни современного города, Волга. Обращаясь в трактовке образов самого пространства к приемам древнерусского искусства, автор сумел избежать конкретного бытового измерения. Работа звучит романтически приподнято, торжественно.
Следующим важным этапом в творческой биографии Чеплыгина явилось оформление интерьеров магазина «Русские вина» (1973)

и банкетного зала ресторана «Волгоград» (1975). Впервые он столкнулся с задачей комплексного решения интерьера, создания системы предметов, связанных единым художественным замыслом. Это было принципиально новым для него опытом освоения пространства. Но, пожалуй, с особым интересом работалось ему над последним своим объектом Домом молодежи (1977). Перед автором стояла проблема объединения нескольких архитектурных объемов, расположенных на разных уровнях: ресторанного зала первого этажа с внутренним двориком второго и погребком-баром. В центре ресторанного зала, охваченная винтовой лестницей свободная пространственная конструкция «Кораллы», служащая своеобразным композиционнным центром, организующим интерьер в целом. Возле винтовой лестницы в зеленой зоне — скульптура малой формы и декоративная композиция «Флора». Ее задача — логически связать мощную конструкцию (8 метров) «Коралла» с залом ресторана, найти ей поддержку, избавить ее от пластического одиночества. Декоративная скульптура «Флора» устанавливалась таким образом, чтобы сквозь нее читался пейзаж Волги. В нее вмонтированы горшки для цветов, она как бы призвана нести эту живую зеленую массу, связать пейзаж с интерьером. Вазы, расположенные во внутреннем дворике, хорошо просматриваются из ресторанного зала, являются пластическим продолжением скульптуры, расположенной в нем. Своеобразным развитием идеи конструкции «Кораллы» служит колонна-светильник, расположенная в погребке-баре. Это было еще одно принципиально новое сотрудничество с архитектурой, где керамика становится уже не украшением, а самой архитектурой, самостоятельной строительной опорой.
Художник уплотняет, увеличивает реальную конструкцию, он разрезает ее сверху донизу и как бы раздвигает ее, выворачивая края среза. Колонна словно открывает зрителю свое внутреннее пространство, обнажая структуру, массу и объем. Вмонтированные в нее источники света заставляют ее буквально светиться изнутри.
Все остальное оформление интерьера художник подчиняет звучанию центральной композиции. Находящийся здесь же керамический рельеф «Праздник урожая» Чеплыгин приближает к своеобразной «гобеленной» трактовке, оставляя колонну доминантой. Столь продуманное во всех деталях решение пространства интерьера позволило художнику создать среду, срежиссированную по законам театрального искусства, вызывающую у посетителей ощущение торжественности и таинства предстоящего праздника. И хотя в этом его решении заметен несколько бутафорский подход, самый принцип организации пространства с новым использованием керамики кажется плодотворным.
В какой-то мере работа над Домом молодежи была подготовлена экспериментами художника в малой форме. Именно там был найден и освоен им прием «раскрывающейся» зрителю формы.



Декоративная композиция во внутреннем дворике Дома молодежи. Волгоград. 1977



Керамический рельеф в банкетном зале ресторана «Волгоград». 1975

Но художник не переносит механически опробированный прием из одного жанра в другой, а дает ему новое пластическое осмысление, близкое языку архитектурной формы. В этой работе Чеплыгин предстает как художник подлинно монументального мышления. В свою очередь, опыт работы в архитектуре подсказал новые пластические идеи при работе художника с малой формой. На творческой даче в Дзинтари им был создан ряд произведений («Двое», «Плодородие», «Два торса»), где прежняя барочная избыточность пластической формы уступила место большему лаконизму и еще большей монументальности.
Художник стремится упростить мысль до пластических символов, сохраняя сочность, мягкость, выразительность, наполненность формы. Отсюда и иной подход его к цвету, фактуре, самой технологии. Пока это еще эскизы к будущим работам, о которых уже сегодня мечтает художник.
Он мечтает о таком сотрудничестве с архитектурой, результатом которого была бы гомогенизация всей архитектурно-художественной структуры. На первый взгляд кажется несколько странным развитие именно такой пластики в Волгограде, городе суровой истории, напряженных будней, городе деловом и рабочем. Но именно город и подсказал этот путь развития художнику. Чеплыгину хочется четкости, геометризированности новой архитектуры города противопоставить пластичные, сочные формы и линии, скупости — щедрую фантазию, прямолинейности — многозначность, серому — живописную изысканность. Заставить человека в суете повседневных дел и забот остановиться, удивиться, задуматься, улыбнуться.





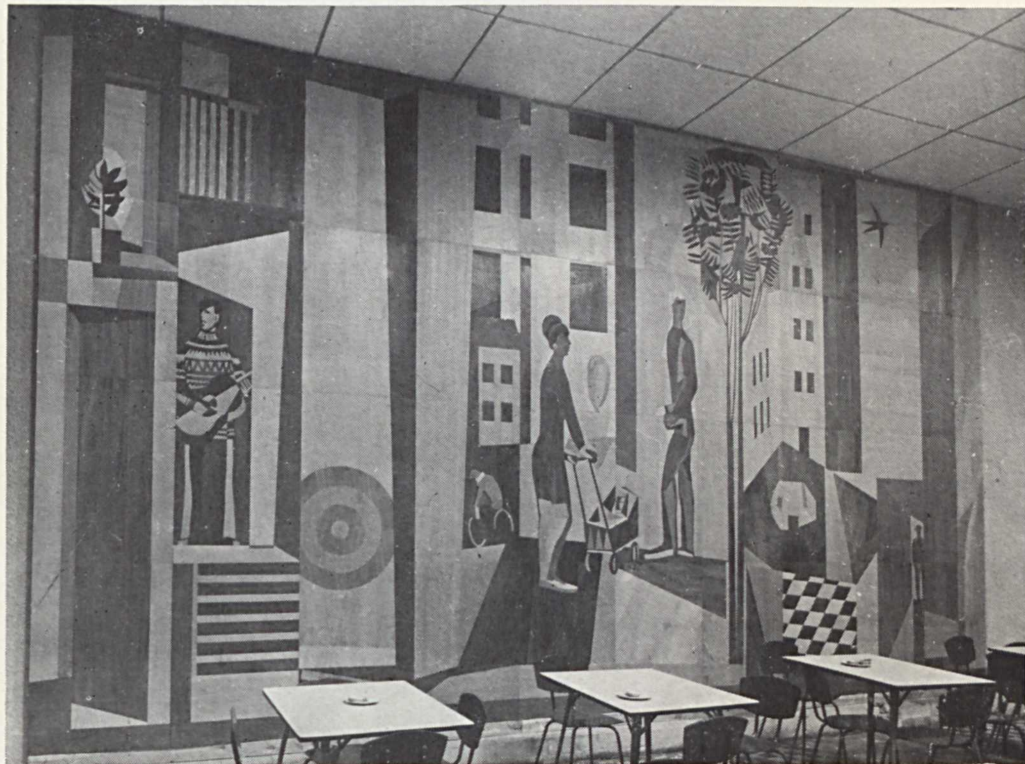
«Кораллы»
и «Флора»
Декоративная
композиция
в Доме молодежи.
Волгоград. 1977



«Торс» и блюдо «Купальщица»

Художник лирического дарования

Мария Лукина



Панно в столовой
Маркетри.
Пенза. 1970

Принято считать, что жизнь человека к шестидесяти годам достигает определенной уравновешенности, стабильности. Художники в этом возрасте обретают зрелость творчества. У одних зрелость сопровождается устоявшейся манерой письма и техникой исполнения. Другим удается сохранить то чувство неудовлетворенности, которое свойственно молодости, и влечет за собой постоянный творческий поиск. К ним можно отнести художника-монументалиста Георгия Никифоровича Тебляшкина. Один из представителей старшего поколения художников, заложивших начала нового движения в монументальном искусстве 60-х годов, он и сегодня остается в ряду тех, чье творчество аккумулирует в себе актуальные проблемы нашей монументальной практики. Тебляшкину, по его выражению, повезло с учителями. Закончив в 1939 году художественное училище в Омске, он служил в армии под Ленинградом и одновременно учился в школе Филонова. После войны поступил на факультет монументальной живописи Московского института прикладного и декоративного искусства, где до третьего курса занимался в группе А. Дейнеки, а затем учился у А. Гончарова. Там же посещал он кружок В. Фаворского.

Полученное всестороннее художественное образование, включающее навыки работы в станковой живописи, графике и монументальном искусстве, давало ему право выбора профессии, а его ищущая натура подсказала ему этот выбор.

По словам Тебляшкина, наибольшие возможности выразить все свои творческие потенции представляет художнику монументальное искусство. В станковой живописи можно варьировать однажды найденный прием, неспешно разрабатывая и развивая его в разных сюжетах и темах. Повторность же приема в монументальной живописи исключается неповторимостью ситуаций и заданий, с которыми сталкивается монументалист в каждой новой работе и с которыми ему неизбежно приходится считаться. Более того, сходные ситуации, возникающие нередко в условиях типового архитектурного проектирования, особенно нуждаются в несхожих решениях, отличающих их среди однообразной застройки. Все это требует от монументалиста необычайной разносторонности интересов, активности в поисках, решительности в работе над пластическими задачами.

Именно этими качествами и привлекает к себе монументальная живопись Тебляшкина, привязанность к которой художник сохранил на всю жизнь.

Большая часть ранних работ Георгия Никифоровича, выполненных в 60-е годы, не сохранилась. Так, к сожалению, часто бывает с произведениями монументального искусства, которые оказываются бессильными перед течением времени и сменами вкусов заказчиков.

Уже тогда художником было выполнено немало интересных работ (роспись на пилонах в кинотеатре «Мир», три панно в павильоне метеослужбы на ВДНХ, совместно с Милюковым и Дюдиным, большое панно «Ленин с детьми» для Дворца пионеров и др.), но наиболее полно своеобразие его творчества раскрылось в 70-е годы.

С этого времени начинается увлечение Тебляшкина техникой маркетри (вид мозаики из фигурных пластинок фанеры различных по цвету и текстуре пород дерева) — материалом и техникой монументального искусства почти забытого современными художниками. Свою первую пробу — панно в одной из заводских столовых (Пенза, 1970) — от карандашного эскиза до подборки и наклейки фанеры на основу, художник сделал самостоятельно. «В этой технике работать одно удовольствие,— признается Тебляшкин, — пахнет деревом и клеем». Богатая и одновременно сдержанно-благородная цветовая гамма дерева (от золотисто-охристых тонов до темно-коричневых, почти черных) оказалась очень близка художнику, чуткому к выразительным возможностям материала. В руках Тебляшкина дерево становится важным слагаемым художественного образа. Простая и незамысловая композиция панно привлекает зрителей мягкостью и задушевностью заключенного в ней настроения. Немногими средствами достигается здесь сложность ощущений, которая выделяет панно среди многих близких ему по времени и по стилистике произведений монументального искусства.

Однако, наиболее ярко особенности творческой индивидуальности Тебляшкина раскрылись в следующей его работе — оформлении холла и ресторана гостиницы «Мещерские зори» (Гусь-Хрустальный, 1972). Художник решает его на сочетании разных техник — маркетри и смальтовой мозаики. Живое тепло дерева в панно ресторана особенно остро воспринимается в сопоставлении с холодноватой декоративностью мозаик холла. Если панно ресторана в какой-то мере продолжает поиски, начатые в предыдущей работе, то в мозаиках холла наметились новые черты творческого метода монументалиста. Умение объединить интересы и архитектора, и художника, когда замысел одного находит полное понимание в работе другого, вот, пожалуй, то главное, что открывается на примере этой работы.

Мозаичная роспись покрывает стены холла от пола до потолка по периметру, наподобии облицовки. Вместе с тем она не остается лишь нейтральным декором холла, но принимает самое активное участие в формировании пространственной пластики помещения, то скрадывая дробность архитектурных членений и приводя их к некоей целостности, то намеренно обнажая и выявляя их.

Для Тебляшкина стена не есть предмет украшения. Работая на плоскости, художник думает о всем пространстве интерьера, причем воспринимает он это пространство не как «пустоту», которую надо обрамить изображением, но как своего рода «рабочий материал». Словно архитектор или скульптор он «лепит» пространство, организуя его ритмически, одухотворяя живым чувством. И в конечном счете, создавая собственную художественно осмысленную среду.

В этом Тебляшкин продолжает традиции школы Фаворского, следуя его словам о том, что «живопись в архитектуре нужна тогда, когда художник вносит в архитектуру свой масштаб, свое пространство, свой ритм. Он создает тем самым новое качество архитектуры». Но в рамках этой традиции Тебляшкин сохраняет собственные интонации голоса, ведет свою тему. Не подчиняя себя целиком архитектуре, художник заимствует у нее некоторые приемы. Отзвуки архитектурной геометрии проникают в живописное изображение, а изображенное пространство органично спаяно с реальным — архитектурным.

Достигается это разнообразными средствами, как через изобразительные мотивы (когда художник вводит в изображение архитектурные детали, формы, использует эффект «ложных проемов»), так и чисто

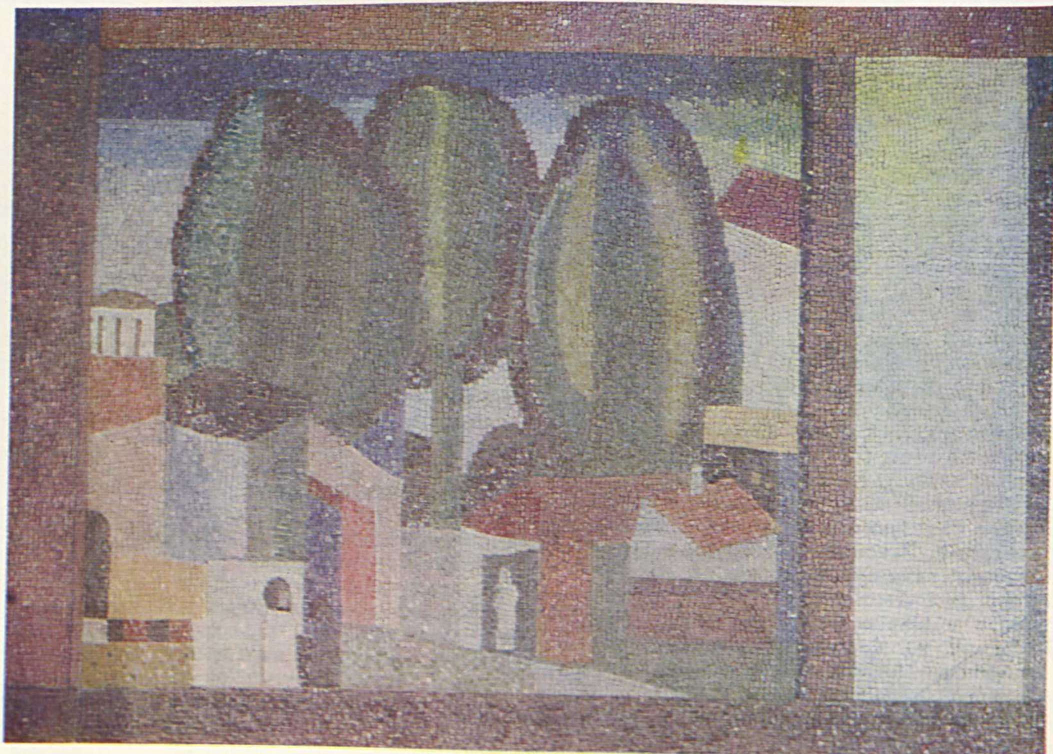
пластическими ходами. В таких случаях важным инструментом в руках художника становится цвет.
Тебляшкин тонко чувствует его конструктивные качества и возможности: одни цвета у него подчеркивают и утверждают плоскость, другие же, разрушая, пластически ее обогащают. Цвет определяет образную выразительность мозаик, их психологическое воздействие на зрителей. Из ограниченного набора смальты художник умеет максимально извлечь и самоценную красоту, и обилие цветовых модуляций, сохраняя при этом необходимое в монументальном произведении чувство меры и такта.
Работы художника не поражают внешними эффектами, но в каждой присутствует большая профессиональная культура. Обладая подлинно монументальным мышлением, он при этом остается художником ярко выраженного лирического дарования. Ясный архитектурный строй, четкий пластический ритм в его работах органично соединяются с эмоциональной щедростью и мягкостью настроений, сложностью цветового строя, создающими вместе устойчивую сумму признаков, отличающих творчество этого монументалиста.
Ему вполне под силу решение масштабных градостроительных задач, как это можно видеть на примере его рельефа с мозаикой «Вечная жизнь» в г. Текели, получившего первую премию МОСХа в 1977 году. И все же не звон литавр, но тихий, доверительный разговор со зрителем ближе его натуре. В одной из последних своих работ — оформлении интерьеров нового кафе в Москве — Тебляшкин создает целую серию мозаичных композиций на темы городской жизни, каждая из которых обладает выразительностью станкового произведения, не теряя собственно монументальных своих достоинств.
Темпера, маркетри, мозаика, рельеф — во всех этих материалах Тебляшкин раскрывает предельно их пластические возможности. И это не единственные техники монументального искусства, которыми владеет художник. Ему знакомо также ремесло витражиста (витраж в Доме композиторов в Москве), дутое стекло, прочеканенный металл и скульптура.
А в мастерской натянут холст и начата работа, на сей раз — маслом. Он делает это не для того, чтобы скоротать время или отдохнуть. Для художника станковая живопись является продолжением поисков, отзвуки которых мы встретим в его новых монументальных произведениях.



Панно в ресторане гостиницы «Мещерские зори». Маркетри. Фрагмент. Гусь-Хрустальный. 1972



Мозаики в холле гостиницы «Мещерские зори». Общий вид. Гусь-Хрустальный. 1972



Мозаики в кафе. Фрагмент. Москва. 1979



Витраж в Доме
композиторов.
Москва. 1970





Н. Голикова
Игрушка

Летняя юбка.



Художник и культура

Костюм — тема декоративного искусства

От редакции
Журнал «ДИ СССР» модой как таковой систематически не занимается. Современная одежда интересует нас как элемент культуры, как одна из слагаемых предметной среды, как традиционная область художественной деятельности.
Костюм наших дней — по преимуществу стандартная, фабричного изготовления одежда, предмет массового производства и массового потребления.
Такую одежду проектируют, создают и изготовляют специалисты: художники-модельеры, дизайнеры, швейники. Эта одежда демократична, функциональна, практична и заведомо красива, она как бы автоматически вычеркивает из списка забот, терзающих современного человека, тревоги по поводу того, как он одет (достаточно вспомнить джинсы или платья типа «сафари»).
Однако, несмотря на все свои совершенства, одежда эта, распространяясь по миру, постепенно стирает различие во внешнем облике представителей разных стран, классов, возрастов и даже полов. Индустрия одежды старается подавить смутное недовольство потребителя быстрой сменой моды, разнообразием ассортимента. А живой человек пытается противопоставить лавине фабричной продукции изделия единичные, несущие отпечаток его индивидуальности или хотя бы след прикосновения человеческой руки. Отсюда увлечение рукомеслом и самодеятельным искусством во всех его видах, отсюда популярность фольклорных мотивов в одежде и в интерьере современного жилища. Так, появляется ручеек «самотворчества» в одежде, некоторая группа людей, которые, вне зависимости от качества предложенного им готового платья, всегда одеваются «посвоему».
Отказываясь следовать указаниям модных журналов и лишь интуитивно улавливая общие тенденции современной одежды, некоторые художники самостоятельно создают, проектируют, лепят собственный внешний облик. И хотя массовая продукция с каждым годом становится все продуманнее, все разнообразнее, ручеек этот не иссякает.
Художник, профессионал в своем виде искусства, но самодеятельный в моделировании одежды, не отягощен необходимостью считаться со спецификой массового производства. В работе над костюмом он может раскрыть свои индивидуальные замыслы с абсолютной полнотой. Здесь для него нет препон и запретов кроме тех, что налагают собственный вкус и умение.
Мало того, современный костюм, как некая специфическая область творчества, позволяет художнику не считаться с особенностями и ограничениями отдельных жанров и использовать чрезвычайно широкую палитру средств. Стилизация, историческая ретроспекция, обращение к опыту народного творчества разных стран,— все это одежда воспринимает и ассимилирует гораздо более легко и органично, чем живопись или архитектура. При этом настоящий художник умеет создать из костюма, вернее с помощью костюма — предмета чисто утилитарного — обобщенный образ. Образ, который несет в себе и сокровенную суть времени, и эстетические его пристрастия. Недаром о костюме, как об утонченной и одухотворенной примете отдельных периодов истории культуры, писал великий романист XX века М. Пруст.
Мы хотим познакомить наших читателей с несколькими художниками, которым, мы считаем, удалось создать такой обобщенный образ в своих работах. Мы нарочно выбрали мастеров чрезвычайно не схожих между собой, людей разных поколений, разных биографий, разных художественных пристрастий. Санчес создает живописные полотна из кусочков разноцветного ситца, Ломакина «лепит» свои платья с помощью чистой живописи. Голикова хотела бы одеть красиво и разнообразно всех, Ломакина одевает музыкантов и артистов. Студентки Московского технологического института, еще только готовящиеся стать художниками, делают платья сами на себя и для себя, что позволяет нам увидеть загадочную молодежную моду как бы изнутри, глазами ее создателей и потребителей. Однако при всем несходстве средств и почерков в результате из рук художников выходят изделия, приближающиеся по своему звучанию к произведениям декоративного искусства. Эта особенность их творчества кажется редакции наиболее ценной.

Далее рассказ ведет наш корреспондент Елена Егорьева.

В последние годы Нина Анатольевна Голикова занимается в основном графикой и мелкой пластикой. Табунки расписных глиняных лошадок, куда затесался зачем-то добродушный декоративный лев, изразцы, расписные доски, множество смешных поделок, папки с графическими работами вкупе с многочисленными книгами по искусству заметно теснят хозяйку в маленькой ее квартире. Несколько загостившихся дома платьев — их тут совсем немного — хранятся в красивых плетеных коробах.
Модель «сударыня» — остроумная вариация на тему российского городского фольклора. Это платье сшито из четырех ситцевых платков — черных в точку — и отделано по подолу, вороту и манжетам тесьмой, а по рукаву аппликацией: розочками из розового сатина. Обтянутый лиф, пышная в сборку юбка и пышный рукав на высокой манжете украсят любую женщину. В нарядных платьях из штапельных платков хохломская роспись заключена в строгую рамку одноцветных каемок, которые одновременно лепят форму платья и служат цветовым контрастом к пестрой основе. Черный шарф на фоне золотистого с синим материала, продернутый через застежку у ворота и пояса, делает модель строго элегантной.
Прямое одноцветное платье с народной вышивкой по вороту и груди предназначено на выход высокой женщине любого возраста. Все это экспонаты грядущей выставки. А за плечами автора сорок лет напряженной работы, бессчетное число рисунков, картинок, эскизов и живых вещей, часть из которых хранится в коллекциях, а часть разошлась по улицам или хранится в шкафах владелиц.
Однако, как ни пестра и разнообразна эта армия юбок, блузок, костюмов, пальто и платьев, внимательный глаз сразу отметит, что они имеют свой стиль, что разнообразные их формы — сколько раз менялась за сорок лет мода — объединены единством определенных традиций. Думаю, что стержнем служит в данном случае образ модели, на которую работает художник. Это современная активная женщина, из тех, кто, как говорит статистика, занимает ведущее положение в служебной сфере — в здравоохранении, образовании, обслуживании и многих отраслях промышленности. Симпатии художницы отданы женщине энергичной, подвижной, умелой, ловкой в каждом своем движении, женщине, которая хочет и умеет нравиться всюду и всегда: за чертежной доской, в кабине грузовика, на вечеринке, на кухне и в кафе. Модели одежды, которую делает Голикова, подчеркнуто, демонстративно демократичны. («Нарисовала, чтобы девки могли себе быстренько сделать»,— говорит она и про вечернее платье из разноцветного ситца,





Т. Санчес
Летний жакет

Н. Голикова
Платье «сударыня»

Н. Голикова
Летнее платье

и про суконное пальто — дубленку), просты и удобны, сделаны из реальных материалов, пригодны именно для нашего образа жизни. В них легко и естественно вписываются модные сейчас элементы народного костюма и органически живут лучшие силуэты деловой женской одежды XX века, ведущие свою родословную от фирмы Шанель и ей подобных.

*

Заказчиц своих Аэлита Михайловна Ломакина почти не обмеряет, такой у нее глазомер, и эскизов к своим платьям практически тоже не делает. Просто приглашает модель к себе в мастерскую: просторное помещение с толстыми стенами и высоченным потолком в старом доме. И пока та рассматривает с интересом большие живописные холсты, прислоненные к стене, этюды хозяйки, кота, канарейку и забрызганный краской пол, Аэлита Михайловна ее внимательно изучает. Затем долго о чем-то думает, часами ходит или сидит неподвижно и наконец, все решив для себя, раскраивает материал, натягивает на стену или на пол и расписывает маслом по живой ткани (иногда пользуется и темперой), после чего готовые куски сшивает. Тогда происходит чудо, на свет появляется платье, вовсе не расписанное, а вылепленное живописью, которая дает ему силу и движение, подчеркивает нужные и убирает лишние объемы, создает новый пластический образ модели.
В отличие от мертвенной регулярности рисунка, выходящего из печатной машины, ручная роспись, в которой легко читается движение руки художника: густые мазки, уверенные прикосновения и мимолетные касания кисти, позволяет платью

спешащих горожан яркие, ни на что не похожие ее вещи вызывают двоякое ощущение. Одним позволяют почувствовать себя индивидуальностью, которую не поглотило безбрежное море современного города, другим помогают «раскрепоститься», дают ощущение свободы, поскольку человек знает, что внимание привлекает его костюм, а не он сам.

*

Вещи Тамары Санчес появились в Салоне Худфонда и на выставках лет пять назад и сразу привлекли к себе внимание, понравились и строгим профессионалам и публике. В ее работах зрителей пленили свежесть, оригинальность, неистощимость выдумки, необычный и тонко отработанный цвет, неожиданное переосмысление мотивов народного костюма, острое чувство современного стиля.
Строго придерживаясь фактов, следовало бы сказать, что художница Т. Санчес последние годы делает в основном комплекты одежды из цветных ситцев и льняного полотна и что такой комплект, как правило, состоит из юбки с блузкой



Т. Санчес
Летние платья

А. Ломакина
Концертные платья









дышать, волноваться, двигаться или же, наоборот, делает его жестким и статичным, как скорлупа или панцирь. При этом любое платье Ломакиной мягкое или жесткое предстает перед зрителем как вполне законченный объем, от которого человек уже неотделим. Иногда они кажутся нам коллажем, где лицо хозяйки — один из элементов нечленимого целого.
Почти десять лет пишет Ломакина свои платья. Начинала она с вещей очень напряженных, ярких, «агрессивных». Сейчас увлеклась фактурой более мягкой, воздушной, делает мерцающие, как бы чуть-чуть растворенные в воздухе платья. Конечно, такая нестандартная, экстравагантная одежда прежде всего прижилась на эстраде. В основном Ломакина одевает музыкантов, поскольку музыка наиболее близкая ей стихия. Сейчас в платьях Ломакиной выступают Е. Образцова и Э. Вирсаладзе, А. Васильева и З. Шахмурзаева, ансамбль «Мадригал» и т. д. А совсем недавно Аэлита Михайловна одела в свой костюм Е. Штраух в опере Бартока «Замок синей бороды» (ГАБТ).
Вторая область приложения сил художницы — современная улица. Аэлита Михайловна с удовольствием выпускает свою живопись в жизнь обычную, повседневную. Там в бесконечной толпе



Браслеты Тамара тоже делает из ситца. Неистощимая выдумщица, она обтягивает ситцем высушенные лимонные косточки, пускает в дело дольки апельсина. Все эти мелочи не всегда и разглядишь сразу. Однако, еще до того, как зритель успеет рассмотреть все тонкости цветовых переходов и отделки, он почувствует как эти вещи создают вокруг себя поле напряженности и притяжения, так как несут в себе заряд красоты.

*

Мне довелось увидеть их так. На сцену Центрального Дома литераторов вышел знаменитый советский модельер Вячеслав Зайцев и, вместо того, чтобы показать свои работы, представил публике коллекцию, составленную из работ студенток художественно-технологического факультета Московского технологического института, где он преподает нынче. А затем на сцене появились современные, интеллигентные девочки: юные, милые, серьезные и очень естественные. Как и полагается молодым они, конечно, смущались на публике, но мужественно преодолевая страх, ходили, поворачивались, вскидывали руки и демонстрировали разные детали сложных своих одеяний в такт музыке.

Эта коллекция — основа будущего студенческого Дома моделей, организованного по инициативе руководителя кафедры моделирования Э. А. Мышляевой. «Наши студенты,— рассказывает она,— за годы обучения выполняют пять или шесть законченных вещей. Среди них и костюм деловой женщины, и большой вечерний туалет, и детская одежда, и выпускной ансамбль. Работы эти мы показываем только один раз. Однако в последние годы мы заметили, что наши про-



или платья, стеганого жилета или жакета и соответствующих к ним аксессуаров: пояса, сумки, бус, браслетов.

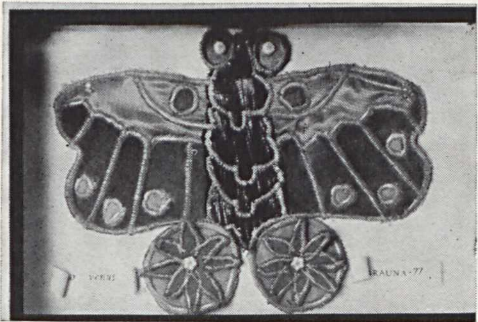
Однако, как ни странно, правдивые эти слова решительно искажают истину, поскольку на самом деле художница Санчес создает из отечественного текстиля станковые произведения: живописные полотна, объемный гобелен, скульптуру — их можно назвать по-разному. Цветовые решения этих вещей бывают самыми разными, то аскетичными до суровости (комплект из серого льняного полотна), то отчаянно до дерзости смелыми. Например, Тамара отваживается сделать комплект: блузку-косоворотку и шестиклинную юбку из кусков ситца красного и изумрудного цвета, разделить их одноцветными косыми бейками и объединить все эти немыслимые цвета медальонами из ткани с классическим крупным рисунком типа «огурцов». В результате же получается замечательно нарядное и оригинальное платье, удивительно гармоничное по цвету. Синий комплект весь выдержан в благородных синих и коричневых тонах. Небольшие кусочки гладко-черного и нейтрального серого цвета то приглушают, то, наоборот, выделяют синюю основу, меняют интенсивность ее звучания.

Любое самое сложное по фактуре платье Санчес отделывает с ювелирной тщательностью. Каждая оборка, прошивка, розетка выполнены с полным совершенством и продуманы до конца. Плетенка и косички на юбке сурового полотна, плетенка на вороте косоворотки, гладкая стоечка воротника с рюшами на концах у горла разыгрывают целый сюжет. Они явно пришли к нам из народного костюма, и в то же время они остро современны. Кстати, вспомним, что Тамара увлеклась плетением еще до того, как оно появилось в качестве отделки на фирменных джинсах и юбках. Традиционные вышитые орнаменты Санчес заменяет аппликациями из цветных ситцевых треугольников, вологодские кружева и шитье на груди — массой ситцевых бус.

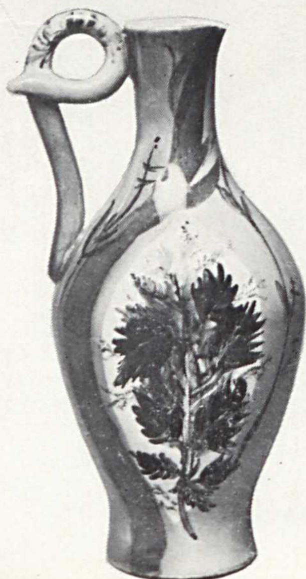


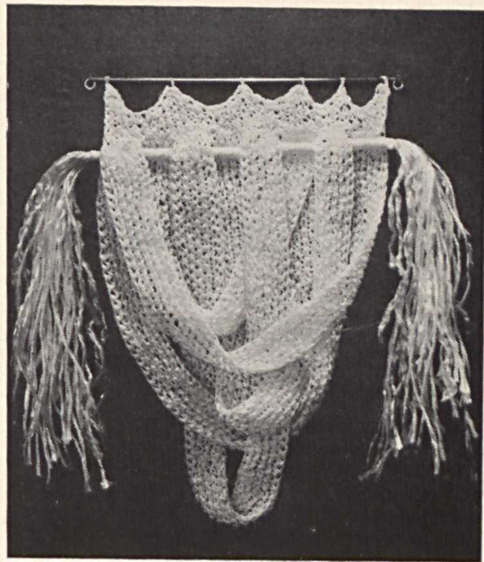
А. Ломакина
Нарядные платья





смотры, защита дипломов, показы привлекают значительное количество публики. Особенно молодежи. И это натолкнуло нас на мысль организовать свой дом моды, который будет делать и показывать ее глазами и руками «детей», а не «матерей».
Идея эта понравилась и студентам, и преподавателям, и публике. Приход в институт В. М. Зайцева оживил и подтолкнул дело. Зрелище студенческой моды получилось увлекательным. Тут было много отдельных удач и находок. Деловое строгое современное платье-пальто по мотивам владимирских рушников. Два длинных прямоугольника из серого льна (два рушника — спереди и сзади) и еще один большой квадрат; рукава со спущенными плечами — подчеркнуто современные, крупные формы. Низ юбки и рукава украшены аппликацией и строчной вышивкой. Узор вышивки — владимирский. Цвет — авторский багряно-красный с синим. Витой шнур может быть и поясом и украшением.
Нарядный ансамбль — розовый верх, пышная в узкую коричневую поперечную полоску юбка, туго посаженная на пояс, из-под юбки выглядывает край нижней розовой юбки. Затем пояс юбки расстегивается, и Алла Гутина остается в прямом — фасона рубахи — розовом льняном платье нарядно-делового стиля, отделанном кружевом и текстилем.
Нарядная кремовая жокейская кепочка с удлиненным козырьком вся изукрашена строчной вышивкой. Такой же кошелек смотрится брошкой на фоне широкой терракотовой блузки. Козырек при желании можно поднять вверх — получится кокошник. И вся вещь светится, сияет, как ювелирное изделие.
Тут были замечательные вышивки, интересные росписи, смелые фасоны, забавные выдумки, хороший вкус, отчаянная, молодая склонность к крайностям, юношеская отвага.
Однако, еще более интересным, чем отдельные удачи или просчеты, оказался общий замысел — студенткам захотелось показать обобщенный образ современной очень молодой женщины, который включал бы наиболее распространенные нынче типы.
Первый успех окрылил юных модельеров и сейчас они полны новых планов и замыслов — мечтают создать на факультете настоящий «театр моды». Пожелаем им успеха.





Студенты Московского технологического института демонстрируют свои модели.



Не шей ты мне, матушка, новый сарафан

Мария Каллинг



В дни певческого праздника в Эстонии





После молодежной мини-моды, после мини-юбок и платьев-рубашек у девушек, после длинных волос и экзотических украшений у юношей молодежь всего мира вдруг обратилась к фольклорной одежде. Началась самодеятельность, увлекательная и свободная игра в моду, в одевание, куда более жизнерадостное, чем ранее. За образцами обратились к недавней истории, к народному быту своих и дальних краев. Достали старые платья бабушек и матерей, костюмы и жилеты дедушек и отцов, старые фотографии и старинные гравюры путешествий и военных действий. Стали изучать жизнь первых американских поселенцев и быт индейцев, одежду греческого крестьянина, украинского лихого молодца, негров разных племен и трубадуров. Абсолютно всех... Привлекательным стал и шериф в шляпе, и ковбой с гитарой, и красногвардеец гражданской войны в бурке, и бородатый солдат революционной Кубы, и покоритель тайги наш студент из стройотряда. Молодежь стала увлекаться романтикой простой и деловитой жизни, с восхищением и уважением относиться к людям, занятым повседневным трудом, связанным с природой. Симпатии

молодежи обрели новый образ, отчасти это была тоска по давно прошедшим временам, отчасти стремление познать далекие края. Может быть это своего рода передышка, как бы отдых у старой водяной мельницы по возвращении домой после напряженного трудового дня...

Фольклорный стиль привлекал в истории костюма и ранее. Так, например, национальные черты в мужскую одежду ввел спорт — в связи с лыжным спортом обратились к одежде северных народов, с распространением борьбы дзю-до — к плотно опоясанному самурайскому кимоно. Много национальных мотивов в женской спортивной одежде, в костюмах для отдыха.

В международной моде также все сильнее проявляется национальный характер. Ведь именно по одежде подчас можно понять, что данный народ считает мужественным и женственным, праздничным или скорбным, в костюме выявляются возрастные различия, жизненный уровень, особенности быта в городе или сельской местности, наконец, желание подчеркнуть своеобразие своего местожительства, или, наоборот, стремление это скрыть, и многое другое.

Так, в Англии любят акцентировать исторически сложившуюся связь между жизнью в городе и деревне, любовь к своему поместью, о чем свидетельствует излюбленная одежда англичан «кантри-лук» (сельский вид). Немец предпочитает в свободное от работы время носить мальчишеский горный костюм — короткие до колен штаны, егерскую куртку и шляпу с пером. Швеция умеет лучше всех рассказывать посредством одежды об обаянии маленького деревенского дома, о настроениях в провинции. Не возник ли примерно на основе такого отношения к одежде в далеком прошлом местный национальный костюм?

А сегодня мы используем его как готовый источник современной моды.

В 70-е годы мода как бы вырвалась из-под жесткого контроля домов моделей, в одежде стало больше самодеятельности, проявления личной инициативы, своеволия. Как никогда осозналась возможность творчества в одежде. Американцы даже называют это явление «нью фольк» (новым народным искусством), по сути современным народным костюмом. В США недавно издана книга, в которой собраны лучшие образцы вышитых, расписных и всяческими приемами разукрашенных джинсовых костюмов. Они составили коллекцию, которая в качестве передвижной выставки объехала большие



Ану Странберг
Летняя одежда
для девушек
в народном стиле





Фоторепортаж
Юри Венделина

города Европы. Джинсы (или техасы) действительно американского происхождения и в данном случае есть повод говорить о появлении доморощенных художников среди населения, произведения которых являются своего рода самодеятельным или наивным искусством. На Западе это направление в одежде называют фольк-стилем. Фольк-стиль в его современном значении не увязывается с национальным костюмом какого-то конкретного народа: в нем слились черты зимней и летней одежды разных народов умеренных широт.

В его основе фактически лежат старо-

давние устойчивые традиции крестьянской одежды: она шьется из натуральных материалов, проста по крою, удобна в быту, она непритязательна в отношении фигуры и по-своему очень красива. Большое внимание уделяется отделке, что открывает простор рукоделию, личным способностям и трудолюбию.

Как назвать это увлечение фольк-стилем — модой 70-х годов или антимодой?

Тем, кто любит «играть в моду», фольк-стиль дает большие возможности для разнообразия в одежде и проявления индивидуального вкуса. Теперь, когда во всем мире организована продажа сувениров и народных изделий, при нашей любви к путешествиям мы можем купить индийские ткани, славянскую набойку, шотландскую клетчатую юбку; подобрать к брюкам-техасам блузку с цветной вышивкой из Чехословакии или Украины, к черному пуловеру яркий жилет из Молдавии или декоративный наплечный платок из Эстонии — а почему бы нет! Почему не использовать эту прекрасную возможность носить к безликим джинсам что-то оригинальное и ярко выраженно национальное. Подобное кажущееся случайным, но острое сочетание вещей до предела рациональных и самобытных, оригинальных,— это, конечно, мода.

Но есть те, кто действительно любят деревенскую жизнь, времяпрепровождение на даче, кто по своему происхождению или профессии соприкасается с сельской местностью, с народным искусством, с сельскохозяйственными работами, кто любит и чувствует природу — для них фольклорная одежда не только мода. Многим доступны и близки прелесть и совершенство традиционного рукоделия, радость собственноручного создания какой-то вещи. Наконец, есть семьи, где хранится сундук со старинной одеждой, унаследованной от предков. Сейчас интерес к таким вещам очень обострился. И в этом нет ничего, так сказать, снобистского или необычайного. В одежде ведь вообще есть вечные ценности: шерстяные и льняные ткани, шелковые платки, ручные плетеные кружева, натуральная дубленая кожа, наконец, украшения. Такого рода изделия можно носить всегда, они красивы, неподдельны, они так же художественны, как стильная мебель, старая картина или ковер. Картину и ковер умеют ценить, старое кресло, старую вязанную кофту, вышитый фартук часто ценить не умеют. А в старину к ним относились иначе. Вещи передавались от родителей детям, платья и украшения переходили от матери к дочери. Ведь мастерице нужна какая-то гарантия, чтобы приступить к трудоемкой вязке, вышивке, мережке, к тканям сложного узора, необходимо какое-то внутреннее удовлетворение, вознаграждающее за ручной труд. Думается, что обращение сегодня к народным корням одежды свидетельствует о поисках стабильности, прочности жизни. Фольклорное направление — это попытка избежать скоротечности моды. Именно с этой точки зрения его можно назвать «антимодой». Костюм в фольк-стиле тогда уже не просто «новая мода данного лета», а избранный для себя характер одежды, индивидуальное к ней отношение.

Не берясь утверждать, что фольклорное направление в искусстве костюма есть самое правильное и постоянное, я лишь выступаю в его поддержку как художник-модельер.

Одежда в национальных традициях или сшитая своими руками имеет не меньшую ценность, не менее привлекательна и модна, чем купленный в магазине джинсовый костюм или платье зарубежной фирмы. И радостно отметить, что летом 1979 года многие девушки сменили джинсовые брюки на юбки и платья в народном стиле.

С большой любовью и успехом пропагандируем мы в Эстонии фольклорное направление в одежде для всех возмож-







ных случаев. Прежде всего, когда надо создать обстановку отдыха и праздника, атмосферу чего-то родного и близкого сердцу.
Мы, эстонцы, привыкли носить одежду фольк дома и во время отпуска, летом на так называемом празднике ситца, и вечером в кругу друзей. Мы считаем стиль фольк по своему духу и покрою подходящим будущим мамам — он придает особое настроение, чувство ожидания счастливого события. Если девочки-подростки желают иметь что-нибудь отличное от их повседневной и школьной одежды, хорошо подойдет удлиненное платье со всеми деталями к нему наподобие платья девочки былых времен. Из обыкновенной кофты или заурядного фартука получается красивая подарочная вещь, если мы посвятим несколько часов труда на вышивку или пришивку кружева.
Излюбленная тема творческой работы Таллинского Дома моделей — «по материалам народного искусства», в ней каждый художник всегда находит свой мотив, решает свою задачу.
Кристель Хмельницки представила на персональной выставке ряд таких костюмов, изготовленных для демонстраций мод и имеющих уникальный художественный характер. Хели Кохк получила на Международном конгрессе моды в Брно главную премию за успешное решение темы «шерстяной костюм для города в эстонском стиле».
Одежда, которая сфотографирована на двух юных девушках и иллюстрирует данную статью, принадлежит художнику Таллинского Дома моделей Ану Странберг. Это художник, который уже в студенческие годы в своих курсовых и дипломной работах проявила себя тонким ценителем народного творчества. Позднее, став профессиональным художником-модельером, она углубила свои знания и понимание народного костюма. А. Странберг обладает тонким чувством орнамента, досконально знает вязание, роспись по шелку, шитье, а также технику крашения, демонстрирует любовь к тщательной трудоемкой обработке деталей. В последние три-четыре года она пополнила свой гардероб прекрасными вещами в фольк-стиле — без особой на то нужды, просто по велению души.
Изготовление народных костюмов и одежды по национальным мотивам является самостоятельной отраслью производства в Эстонской республике. В Таллине такие изделия производят по крайней мере три крупных предприятия: объединение народных художественных промыслов «Уку», таллинский художественный комбинат «Арс», предприятие народных промыслов «Коду». Одежду с национальными элементами широко продают у нас в сувенирных магазинах. Изделия попроще приобретаются туристами. Более сложные уникальные и особенно выразительно характеризующие дух эстонского народного искусства часто служат подарками и персональными сувенирами знатоков. В национальные костюмы одеты участники ансамблей народного искусства и народного танца, работники национальных ресторанов, клубов, кафе. Их носит молодежь и люди старшего поколения, носит в городе, в деревне, на курорте. С точки зрения модельера, работающего в модном направлении, возможно фольклорная тема сейчас исчерпана. По крайней мере с серьезно, по-крестьянски добротно одетой фигурой начинает соревноваться красиво движущееся и ясно зримое тело стиля «диско».
Но, на наш взгляд, было бы хорошо, если бы мода фольк казалась молодежи красивой еще долго. Это дало бы им хорошую возможность освоить умение одеваться самостоятельно, будь то всерьез или играючи. Особенно при наличии стандартной готовой одежды и школьной формы мы так нуждаемся в чем-то индивидуальном, где мы могли бы приложить свою руку. Так пусть процветает остроумная, радостная, изготовляемая с достаточной мерой личного участия одежда «фольк». Для всех!



Народная интонация в современной моде

Зинаида Шеренговая



В современном декоративно-прикладном искусстве можно проследить два основных направления: искусство художников-профессионалов и искусство народных мастеров.
То тесно переплетаясь, поскольку профессиональное искусство развивается на базе народного, то расходясь, оба эти направления объективно связаны между собою, ибо выполняют единую социально-эстетическую задачу — создание предметного окружения человека.
Но решают они эту задачу по-разному. Нередко художник-профессионал с его уровнем знаний, художественной культурой, индивидуальной творческой программой в искусстве не «затрудняет» себя созданием предметов утилитарного назначения, даже не ставит перед собой задач практического характера. Зачастую, особенно в последние годы, он решает задачи чисто декоративные, а иногда и сугубо формальные.
Народный же мастер, опираясь на вековые традиции народного искусства, хорошо зная технические приемы мастерства, прекрасно чувствуя материал и создавая по традиции вещи утилитарные, не всегда имеет достаточно широкий кругозор и информационный материал, позволяющий определить место своего произведения в современной жизни, найти иную, отличную от традиционной, форму его использования.
Было заманчиво объединить эти два направления при решении конкретной задачи — создание современной одежды на основе глубоких народных традиций. Это и стало целью эксперимента, проведенного в Художественном фонде СССР.
Попытки использовать народное искусство при создании моделей современной одежды были и раньше, имеют место они и теперь. ... Они встретились задолго до начала совместной работы: художник-модельер из Москвы Т. Кузнецова и народный мастер с Украины А. Винтоняк.
Будучи членом комиссии Союза художников СССР по народному искусству, Тамара Ивановна Кузнецова неоднократно выезжала в западные области Украины, была в Косове, Ричке, Шошерах, Космаче, изучала народное искусство Гуцульщины и Буковины в музеях Киева, Львова, Ивано-Франковска, Коломии.
Сдержанное и деликатное, живое искусство гуцулов, почти не подвергавшееся внешним воздействиям в силу ряда причин, в основном, географического характера, во многом сохранившее свою самобытность и чистоту стиля, покорило художницу.
В работах Анны Григорьевны Винтоняк она увидела высокое мастерство и уникальный характер гуцульского искусства. И понятно — Анна Винтоняк родилась в Прикарпатье, в селе Космач, жила там до 13 лет, вместе с родителями расписывала знаменитые «космачские» писанки. Ее мать и бабушка были потомственными ткачихами, мастерство которых переняла и Аня.
Совместная работа модельера и мастера, детальный анализ работ привели к тому, что на следующую ярмарку в Киев А. Винтоняк привезла образчики домотканых полотен, выполненных в традициях народного гуцульского ткачества. Возникла мысль объединить работу этих людей, создать им условия для совместного поиска.
Через Всесоюзный художественно-технологический совет по экспериментальным работам Художественного фонда СССР с ними был заключен договор на создание комплектов современной одежды с использованием и развитием существующих и возрождением утраченных техник украинского народного ткачества и декора.
Начались кропотливые поиски того, что можно отобрать из сохранившихся техник и рисунков, что следует возродить из забытых технологий.
Художник и народный мастер неоднократно ездили друг к другу, просматривали и обсуждали десятки предложений, кое-что отвергали совсем, многое дорабатывали, переделывали, оставляли только самое настоящее, самое подлинное. Ведущим в этом содружестве стал художник-профессионал, располагающий широкой информацией, прекрасно знающий современное и перспективное направление в одежде и дававший конкретные задания золотым рукам мастера.
Так возродилось давно всеми забытое «серпаньковое ткачество» с разреженной структурой, отвечающее, как оказалось, самым последним требованиям моды.
Черный цвет — излюбленный в народной одежде гуцулов, широко используется и в современной модной одежде.
Т. Кузнецова и А. Винтоняк решили

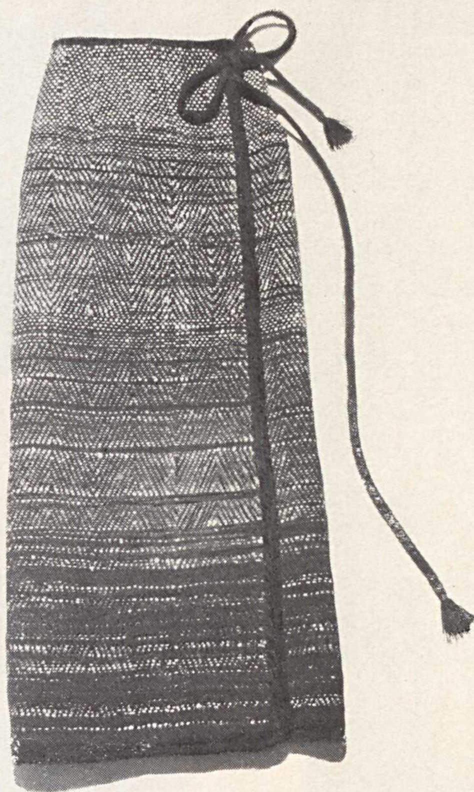




сделать черную блузку из ручного серпанькового ткачества с узорной многоцветной полосой, представляющей типичный орнамент традиционной «вуставки» *. Изумительные геометрические узоры с рушников, которые в наши дни имеют чисто декоративное значение и местное употребление, в несколько измененном виде и масштабе, нашли свое место в вышивке блузок.
Мелкие формы тканого орнамента при малосерийном выпуске одежды, для облегчения исполнения, могут быть без ущерба для художественного образа заменены вышивкой.
Была создана серия блузок из тканых



полотен, в которых чередовались плотные и разреженные полосы с различным рисунком.
Очень нарядная эффектная блуза дополнялась одноцветной юбкой, обработанной снуриком, что также широко применялось в народной одежде.
Для других образцов пряли нужные нити из вовны (шерсти) 2—3 натуральных цветов, дающих красивые переходы от бело-серого к черному, от светло-бежевых до темно-коричневых тонов.
Из сотканных вручную меланжевых разреженных полотен сшили юбки современного силуэта и пропорций, вышили их традиционными ромбами. Новое соединение швов дало возможность сделать форму их мягкой, пластичной







вопреки толщине ткани. Отделки из снуриков, скрученных и плетенных в 4—5—8 ниток, бомбоны, тканые пояса дополняли комплекты одежды. В народной гуцульской одежде всегда большое значение придавалось крою. Он был очень рационален, экономно использовал материал, которым располагал мастер.
В описываемом эксперименте в основу также был положен традиционный для народной одежды прямолинейный крой, дающий свободу движений при трудовом процессе. Этот крой прекрасно вписался в современное направление моды.
Лекала (патронки) для кроя создавались опытным конструктором З. Фоминой, специально привлеченной к этой работе.
Художником и конструктором была предусмотрена возможность конструирования изделий по единой основе, а также учтены особенности домотканых тканей — их сыпучесть, в силу которой они нуждаются в специальной обработке.
Вот так в тесном содружестве разных специалистов создавались новые модели.
Основная трудность была в том, что нужно было создать одежду, которая была бы вне временных требований моды, нейтральна и, в то же время современна, соответствовала бы направлению каждого сезона.
И этого в основном удалось добиться. Созданные образцы одежды оказались столь многогранны, что постоянно какими-то элементами отвечают тем или иным аспектам современного направления в одежде: силуэтом, кроем, структурой ткани, колоритом, характером или масштабом рисунка, отделкой и др.
В настоящее время созданные образцы, одобренные президиумом правления Художественного фонда Украины и Всесоюзным художественно-технологическим советом по экспериментальным работам, внедряются в косовских художественно-производственных мастерских Художественного фонда Украины, где для этого есть необходимые условия: достаточное количество ткачих и вышивальщиц, нужные натуральные материалы (шерсть, лен, хлопок) и что совершенно необходимо — желание людей осуществить эту работу.
Художественный фонд Украины добился утверждения специальных технических условий, а также, что очень важно, получил право утверждать цены на эти изделия, поскольку они будут выпускаться малыми сериями— 10—50 шт.
Естественно, что в силу уникальности и рукотворности изделий, цена на них будет сравнительно высока, ибо произведения искусства не могут стоить дешево — этот закон действует во всем мире. Но вещи эти настолько хороши, что, без сомнения, найдут своих покупателей.
Реализация их будет осуществляться в Центральном салоне Киева, где им будет обеспечена необходимая реклама.
Работа над этой темой продолжается. Предполагается привлечь к этой работе народных мастеров по металлу, по коже, чтобы создать более широкий ассортимент одежды.
Хочется верить, что это интересное и плодотворное начинание будет развиваться не только на Украине, но найдет себе путь и в других республиках.

---

* «Вуставка» — вышивка на рубахе, в самом характере которой заложена возможность использования ее на черном фоне.







Художник и культура

Ностальгия по стилю или маскарад?

(Западная мода от 60-х к 80-м)

Даниил Дондурей, Элеонора Шелухина

Казалось, не произошло ничего особенного, когда в 1964 году Андрэ Курреж предложил изменить длину юбки, а Мэри Куант головокружительно подрезала ее, создав «мини» и заслужив себе тем самым в Великобритании пожизненное дворянство. Но именно после этого события, в «большую» моду стремительно и дерзко ворвалась молодежь.
Последствия «демографического взрыва» проявились не только в том, что больше девушек визжало теперь от электрогитар «Битлзов», чем от песенок Френка Синатры в 40-е годы или пластинок Элвиса Пресли в 50-е: вместе с оглушительными ритмами начиненных электроникой ансамблей сквозь шелковые занавески ателье Диора и Валентино проникла весть о том, что в мир пришел перспективный, бесцеремонный и властный тип потребителя — «тинейджеры» (те, кому между 13 и 19). Они жаждали утвердить свои взгляды и вкусы, они отвергали многое из того, что было создано старшим поколением. «Атакующий рокот рока» сделался их боевым кличем; они были твердо убеждены, что в «большом бите» скрыта «великая сила социального освобождения».
То было время крайностей: мальчики «носили» лысые головы или локоны, девочки — шиньоны и парики. В противовес изящной женственности предыдущих десятилетий идеалом девушки стала «бесполый подросток» Твигги с ее сверххудобой и сверхкороткой юбкой. Началась неистовая погоня за юностью. Каждый, независимо от возраста, должен был стать молодым. «А что может быть идеальнее для бизнесменов,— писал Л. Гроссман,— чем страна, полная юных, которые покупают, покупают, покупают и которым никогда не надоедает новизна».
В эти годы ковбои из старых вестернов Голливуда, только что проданных для показа по телевидению, открыли «эру джинсов». Внимание сосредоточилось на ногах: в одних случаях они все смелее открывались, испытывая пределы допустимого с помощью специально изобретенных для этого колготок, в других — обтягивались брюками. Мода стала более терпима к обнажению своих клиенток, утрачивающих чувство стыдливости и приличий.
Так или иначе, в эти годы произошло нечто необратимое: изменился не просто стиль одежды, разрушился старый принцип одевания; были поколеблены законы, диктующие формообразование в костюмах и поведении людей.
Проницательный взгляд за резкими изменениями внешнего облика молодых людей середины 60-х годов мог без труда усмотреть проявление определенных социальных сдвигов и, в первую очередь тех, что обнаружились в лозунгах так называемых «новых левых». Скопленные в гигантских студенческих кампусах молодые люди демонстрировали «великий отказ» (выражение Герберта Маркузе) как от уже развенчанных старых идеалов общества свободного предпринимательства, так и от их нынешних «постиндустриальных» форм. «Политика, образование, досуг, развлечение, культура как целое, подсознательные стимулы и даже... протест против технократии, — писал в своей нашумевшей книге «Создание контркультуры» Теодор Резак, — все это стало объектом чисто технической манипуляции». Двинувшиеся «в революцию» непролетарские массы поднялись против «прогнивших до середины» буржуазных устоев. От стихийно анархических требований сексуальных, психологических и прочих «свобод» бунтари перешли к большой политике, к борьбе за гражданские права, за прекращение интервенции во Вьетнаме и Камбодже, за леворадикальное переустройство общества.
О социально-культурных истоках идеологии «новых левых» написана уже библиотека книг. Здесь хотелось бы лишь подчеркнуть, что молодежный протест принимал особый по форме «хипповый» характер, выражавшийся в одежде и эксцентрическом поведении — бегстве из отчего дома, бродяжничестве, поселении в коммунах с общими детьми и хозяйством и прочими радостями жизни «среди своих».
По внешнему виду можно было легко узнать молодого радикала тех лет: он не только порывал со своей средой, критиковал господствующие устои и нормы, но и зачеркивал всякую культуру вообще, призывая идти навстречу инстинктам, чувственным влечениям. Тип одежды «как придется»: потертые джинсы, рваный свитер, мотоциклетная куртка из искусственной кожи с заплатами. На ином ниспровергателе буржуазной системы, юном последователе дзен-буддизма можно было увидеть бархатные штаны, рубашку «а ля маркиз де Восс», сандалии о босу ногу, колокольчики, цветы в волосах. Добрый и нежный, он хотел бы жить и одеваться «естественно как трава», время от времени путешествуя в мир медитации с помощью марихуаны или ЛСД.
Необычными здесь были вовсе не внешние формы, а агрессивный по своему выражению конфликт, заложенный в самой сущности этой «антимоды»: стиль отрицания проявлялся в противопоставлении, например, происхождения отдельных элементов костюма — их назначению, в безудержном соединении несоединимого: солдатских штанов с кружевными блузками, морской тельняшки с котелком и крахмальной бабочкой. Всем своим видом молодые люди проповедовали сугубо индивидуальный стиль, настаивая на отказе от общепринятых типов одежды.
Смущенная и обессиленная под варварским натиском всей этой «антимоды», высокоразрядная мода «от кутюр» пыталась поначалу защищаться, изучая национальные костюмы всех времен и народов от древних египтян до эскимосов. Коллекции одежды напоминали отчеты о путешествиях в дальние экзотические страны. В них можно было обнаружить испанские многоярусные юбки и цыганские платки, марокканские капюшоны и мексиканские пончо, индийские марлевые рубашки и русские сапоги. Карден и Курреж в сериях своих космических комбинезонов примерялись даже к прогулкам по Луне, а Ирен Голицын предложила носить щедро вышитую пижаму как вечерний туалет.
Дабы сохранить художественную и коммерческую репутацию, модельерам приходилось следить за малейшими и трудноуловимыми настроениями, которые еще только носились в воздухе. Чтобы оценить остроту профессиональной ситуации, надо вспомнить, что именно в эти годы происходит целый ряд технических открытий, казавшихся решающими. Изобретение новых синтетических волокон, например, привело к созданию НЕмнущейся, НЕвесомой, НЕизнашиваемой, НЕдорогой одежды, поразительно удобной в повседневной жизни. Ткани-смески, оригинальные по фактуре и текстуре, ценнейшие с точки зрения портновского ремесла, заполонили рынок. Натуральные материалы казались отжившими. Внедрение автоматических и полуавтоматических линий на текстильных и швейных предприятиях, распространение тканей, которые были во много раз дешевле и практичнее натуральных и при этом не отличались от них по внешнему виду, «легких на плечах и в чемоданах», — все это позволяло самым качественным образом в миллионах экземпляров воспроизводить наисложнейшие откровения мо-












дельеров. По мере освоения химических красителей одежда приобретала более яркие оттенки; эта тенденция затронула обувь, галантерею. Широкое распространение получили меха из заменителей; впервые были произведены абсурдные с нормальной точки зрения эксперименты по окраске ценных мехов в искусственные цвета, имитирующие синтетику: красный каракуль соседствовал в новых коллекциях с синей норкой. Кажется, все были поглощены одной заботой — совершенно стереть память об «архаичных» натуральных материалах.
И эти головокружительные технологические возможности стали диктовать направление художественных поисков, определять способы промышленного воплощения уникальных образцов.
В моду проникал культ техницизма, убеждавшего каждого члена общества, что в перспективе исполнение любых желаний может быть осуществлено при помощи «привычного нажатия кнопки». Главное, что экономика в вызревшем к этому времени на Западе так называемом «массовом обществе» стала в состоянии выдерживать поистине любую скорость смены моды, а технический прогресс — давать возможность бесконечно расширять ассортимент представляемых самому широкому потребителю благ, товаров и услуг. Насыщение рынка осуществлялось мгновенно. Массовый человек понял, что он в состоянии полностью сменить гардероб без особого для себя ущерба — как это было, когда «миди» и «макси» превратили в тряпье гигантские склады нераспроданной мини-одежды.
Оказалось, что добротные костюмы уже не передаются от поколения к поколению, как раньше, а меняются почти ежесезонно. Крайним проявлением этого положения была, вероятно, бумажная одежда — однодневка, забава — свидетельство способности индустрии готового платья («прет-а-портэ») оперативно осуществить любую прихоть, даже ту, которая еще находится в стадии эксперимента, тиражировать ее и организовать спрос. «Модельеров,— писал журнал «Эль»,— интересует не то, чтобы одежду носили, а чтобы она была новаторской... Приятие ее — дело привычки».
Естественно, что уже в конце прошлого десятилетия экстравагантно-театрализованный по своим поведенческим формам и костюмным атрибутам молодежный протест был завербован и интегрирован в общую коммерческую устремленность буржуазного общества. Бывшие члены групп «активного действия», недавние участники рейдов и манифестаций сами стали торговать в специальных магазинчиках замысловатыми предметами своего нарочито примитивного быта. Появляются разнообразные «бутики» для любителей «пейзанского» наряда, дедушкиных шальвар, бабушкиного платья и т. д. Эстетическая варваризация повседневности проявляется в призыве «сделай — сшей — свяжи сам». Молодые люди собственноручно изготовляют длинные развевающиеся хламиды, веревочные сумки, расписывают майки, расшивают дубленки, травят кислотой джинсы. Однако такое положение самотека не могло продолжаться долго, ибо рынок требовал одежду, хотя и «контр», но все-таки «культурную», то есть хорошо выполненную, оригинально задуманную и многочисленную.
Массовая мода — большой бизнес, ее механизмы рассчитаны на международную торговлю, мощную текстильную промышленность, на законы спроса и предложения и даже экономический шпионаж. Принципы успешной торговли требовали непрерывной смены марок и фасонов, более того — самих вкусов, которые в условиях конкуренции не могли быть пущены на самотек.



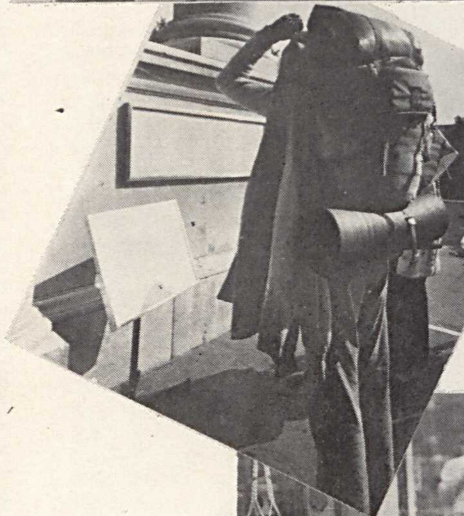


















От профессионалов — искусствоведов, владельцев текстильных фирм, ателье и больших магазинов готовой одежды, специалистов по рекламе, журналистов — требовалось, таким образом, не только ангажировать результаты самовыражения тех, кто выступал против технократической культуры, но и превратить их из одежды протеста в эффектный дизайнерский стиль. Заимствованные у «хиппи» причудливые идеи теперь можно было встретить на самых изысканных раутах в разных частях света. Индустрия предоставила «массовому» человеку в качестве желанной ценности все то, в тяготении к чему он не склонен был признаваться даже самому себе, — и тем включила его в культурный процесс, смысл и значение которого выходит далеко за пределы искусства одежды.

В данной статье у нас нет возможности хоть сколько-нибудь подробно останавливаться на характеристиках этого процесса: читателю, знакомому с другими материалами журнала, вероятно, известно, что именно в 70-е годы в различных областях буржуазной культуры происходит эстетический сдвиг, позволяющий теоретикам искусства интерпретировать его не просто как смену направлений, а как нечто более масштабное: изменение самого типа ценностных связей между культурой и обществом. Здесь нам важно лишь подчеркнуть, что мода 70-х оказалась вовлечена в этот поиск. Для нее вдруг стала важна не столько «одежда как таковая» (во всей совокупности специфических свойств), сколько концепция того или иного авторского решения, его идея, способ подачи, тип выразительности, — оригинальная «интерпретация» сюжетных и стилевых мотивов, уже отработанных историей и современной практикой костюма. Независимо от того, оформлены ли программно эти сдвиги, получают ли они отражение в теории, сопровождаются ли соответствующими манифестами и декларациями, — они задают сейчас семантику прочтения значения всего происходящего в искусстве одежды.

В начале 70-х годов общее положение моды было таково: нет общего стиля, нет единой коллекции, которую бы диктовал Париж, несмотря на все старания таких мастеров, как Ив Сен-Лоран, Марк Боан, Луи Ферро, Живенши и Баленсиага. Мода разбилась на ряд ручейков, каждый из которых призван оросить свое поле. Предлагаются костюмы для старых и молодых, агрессивных и нежных, домашних и элегантных. Модельеры ищут путь к каждому сердцу независимо от взглядов, положения и состояния того, кому оно принадлежит. Для достижения взаимопонимания с потребителем используется самый разнообразный материал. История, социальные и художественные движения, даже психологические настроения становятся предметом освоения художников-модельеров.

В этой ситуации лихорадочных поисков, фундаментальной смены ориентиров и привязанностей стилистов — тем, кто непосредственно затронут изучением моды, лежащие на поверхности черты могут показаться определяющими, порой даже самыми существенными. Речь идет, в первую очередь, о социологических аспектах моды, впрямую отражающих определение Т. Карлейля, что «костюм — это форма, которую дух придает телу во вкусе времени». Что сказать, например, о ставшей затем очень популярной одежде «милитари-лук» — реакции на многочисленные военные конфликты рубежа 70-х годов: цвет хаки, вид гимнастерки, офицерские пояса, знаменитые «зеленые береты» и пилотки набекрень? Что это — действительно ли антивоенная реплика, упование на верность мужеству или игра в войну?







Печально, если за этим скрыта попытка превратить воспоминания о годах страданий, сопротивлении и героизме в совсем не страшную, доступную милым юношам и обворожительным девушкам забаву. В дополнение создается и подходящая бижутерия — ордена и медали вместо брошек, орденские ленты, используемые как шнурки, знаки отличий и родов войск в качестве серег и булавок. Странно видеть подобную адаптацию того, что еще так недавно составляло моральный кодекс общества.

Позднее американцы вынуждены были уйти из Вьетнама и Камбоджи — теория «локальных войн» получила отставку, но «военные» действия моды с этим не прекратились, а были лишь перенесены в район Африканского Рога и Юго-Западной Африки. Всеобщее внимание вновь привлек «колониальный стиль»: бежевые, кремовые, бледно-болотные оттенки парусинового «казенного» полотна, пробковые шлемы вместо шляп, подвернутые из-за жары рукава жеваных френчей, выцветшие погончики, декоративная строчка. И вот кажется, что миллионы девушек от Аляски до Швеции и Новой Зеландии в одежде, приспособленной к зною экваториального солнца, выглядят так, будто они только что вернулись из «сафари» бывшей португальской Африки.

Человек, чуткий к социальному звучанию моды, путался в новшествах. Увеличилось влияние на международную политику нефтедобывающих мусульманских государств района Персидского залива — на помостах «гаремные» женщины в прозрачных накидках из батиста и шелкового газа, тонких шальварах, виднеющихся из-под расшитых золотом халатов. Восток «активизируется» — и мода откликается воротниками-стойками, стегаными шелковыми или хлопчатобумажными куртками, особой асимметричной застежкой...

Но если так легко стало объяснять тенденции моды, исходя из политики, то уж тем более соблазнительными оказались события для тех, кто был сосредоточен на извечной проблеме «демократизации» одежды. Разве не казалось, что именно с этих позиций разумно подойти к анализу происходящего? В какой-то момент стало трудно отличить по костюму богача от рабочего парня, определить «кто есть кто». Американский сенатор давал интервью в потертом джинсовом костюме, простая куртка со свитером с успехом заменила пиджак с галстуком. Свободное комбинирование элементов одежды, заимствованное у «рассерженных» молодых людей, объявлялось, пожалуй, наиболее прогрессивным явлением на пути демократизации моды. При этом, конечно же, не учитывались нетиражируемые экземпляры, создаваемые для избранной клиентуры, желавшей дорого и оригинально одеваться.

Однако наиболее серьезной и общеупотребительской схемой в системе объяснительных координат моды продолжало оставаться рассмотрение ее с точки зрения поиска стиля.

В связи с этим следует подчеркнуть, что на пороге минувшего десятилетия у моды были свои проблемы: молодежный рынок стал ненадежным, а контакт с другой частью публики, влиятельным «средним классом», был утерян. «Новое недовольное большинство» испытало глубокое разочарование как в либеральных утопиях, так и в радикальных действиях 60-х. В 1975 году Служба общественного мнения Гэллапа зафиксировала, что 43 процента американцев выступают за более консервативный курс и только 14 процентов — за либеральный. Люди стали переселяться из мегаполисов в маленькие провинциальные городки, ссылаясь на ужасы ограблений и наркомании, студенческие бунты, автомобильные пробки и шум, не смолкающий даже ночью. Как отмечает американский социолог Луис Харрис «большинство больше не желает количества в чем бы то ни было; люди хотят качества в том, что имеют». После долгих лет борьбы вокруг расовых проблем, наркотиков, авантюры во Вьетнаме и безработицы, они жаждали покоя и нормальной жизни, ища утешения в «старомодных» ценностях — семье, патриотизме, неистовой религиозности.

Возврат от «нуклеарной» (родители и дети) к «трехэтажной» семье «в деревенском стиле» (с дедушками и бабушками), увлечение различными сектами христианского евангелизма и восточными культами, падение политической активности в странах Западной Европы и Америки — все это явилось свидетельством тяги к «обыкновенным радостям». «Люди ищут меньших измерений, большей простоты и непритязательности в своей жизни», — писал журнал «Тайм».

Тоска по прошлому, по ушедшим временам «просперити» — ускоренному повышению благосостояния и жизненного уровня — сопровождалась романтизацией 30—40-х годов. Мода на «ретро» быстро захватила мебель, обувь, кинематограф, промышленный дизайн, рекламу и, конечно же, одежду. Костюмные и бытовые стилизации, навеянные такими кинобоевиками, как «Бонни и Клайд», «Крестный отец» и даже ничем иным не примечательный «Великий Гетсби», превратились теперь в товар повышенного спроса. Тщательное воссоздание казалось бы забытых фасонов вызывало искреннее умиление: возвратились, например, к изящным лодочкам с перепонками, широким, свободно спадающим складкам платьев и юбок, кружевным блузкам с рюшами и бархотками, немыслимым шляпкам с вуалетками, крошечным сумочкам, напоминающим ридикюли. «Игра в старину» стала общедоступной и постепенно проникала в широкие слои общества: было налажено массовое производство стилизованной одежды. Эксплуатировались ностальгические переживания обычно индеферентной публики, готовой по первому зову отдаться приятным и сентиментальным воспоминаниям.

Мода оказалась неожиданно миролюбива к любым историческим традициям и существующим течениям; она не стремилась уже создавать «непременно новое», утверждая за собой право «колонизовать» все, что ее увлекает, незамедлительно превращая «чужое» в «свое». Так она начала ассимилировать и свое собственное наследие, постепенно вовлекая в орбиту своих целей и интересов классические модели «больших» стилей прошлого, имеющих безусловную эстетическую репутацию.

Один образец «списывается» с массивных тяжеловесных объемов романского костюма, который прячет тело как бы в футляр, схематично повторяющий его очертания, другой — использует готические линии, следующие за изгибами фигуры и изысканно завершающие ее остроконечные формы шляп, капюшонов и башмаков, перекликающихся с излюбленными мотивами средневековой архитектуры.

Весной 1977 года самым большим успехом пользовалась коллекция Карла Лагерфельда, инспирированная костюмами XVII—XVIII веков, которые он выполнил в свое время для фильмов «Казанова» и «Барри Линдон». Эта коллекция включала мушкетерские шляпы с перьями, бриджи, блузоны из шифона, рубашки с жабо, «струящиеся» плащи, жакеты с разрезами по бокам. В этих моделях присутствовал элемент откровенной







карнавальности: ботфорты выше колен со шпорами, сочетание длинных современных свитеров из пушистой шерсти с воротниками типа капюшонов и расцвеченных аппликацией и вышивкой юбок, расстегивающихся до талии, а также кружевных ажурных, отделанных мехом туник. Мы можем в один сезон встретить целые коллекции неоклассических, неоромантических и прочих стилизаций. Однако наибольший интерес вызывают «ретро»-разработки самого недавнего прошлого — середины нашего века. Чувство стиля стало особенно обостренным. Уже недостаточно просто воссоздать костюм той или иной эпохи — надо документально реконструировать ее утварь, бытовой уклад,— сам дух предметной среды.

И все-таки у нас недостаточно аргументов для того, чтобы ностальгией по стилю объяснить все происходящее в моде 70-х годов. Ибо с этой точки зрения уже вовсе непонятно, почему чуть позднее стилистическая определенность подделок художников-модельеров постепенно как бы размывается, уступая место—аналогично процессам в архитектуре — теме столкновения разностильных, разновременных вещей. Гипотеза, что как и при обживании «модульного» интерьера таким образом выражалась индивидуализация, когда в «мой дом» отбирали лишь элементы, благоприятно воздействующие на психику владельца, дающие ему ощущение спокойствия и комфорта, — представляется мало убедительной. Слишком уж быстро в соответствии с концепцией «личного стиля» стали попросту надевать «что попало под руку» — все вместе, друг на друга. Новый жакет на поношенную юбку, зимний шарф на летний свитер, любые типы брюк заправлять в сапоги. Сталкивая (в надежде на неожиданный эффект) самое несовместимое, многослойная мода «рукав на рукав», которую ввел Жерар Пикар из фирмы Нины Риччи, становится широко практикуемым клише.

Многообразие стилей, уживающихся на пиках «модных линий», оказалось, таким образом, достижением вполне поверхностным; ностальгический диалог с наследием не завершился ожидаемым эстетическим взлетом, а стилистическая терпимость увлекательных ретроспективных штудий в конце концов обернулась элементарной эклектикой. Опять, в который раз, мы сталкиваемся с одним и тем же: процессы, происходящие сейчас в западной моде, носят глубинный, сложный и необратимый характер, понять который чрезвычайно трудно — по крайней мере, без обращения к какому-то более высокому уровню социально-культурной интерпретации.

Нынешние стилисты предлагают распрощаться с общепринятыми условностями и наигранной скромностью. Почему, говорят они, источником вдохновения не может стать варьете, уличный спектакль, шоу или хеппенинг? «Немного дурачества никогда не повредит, и нет ничего страшного в том, что люди в своем стремлении к самовыражению доходят до маскарада».

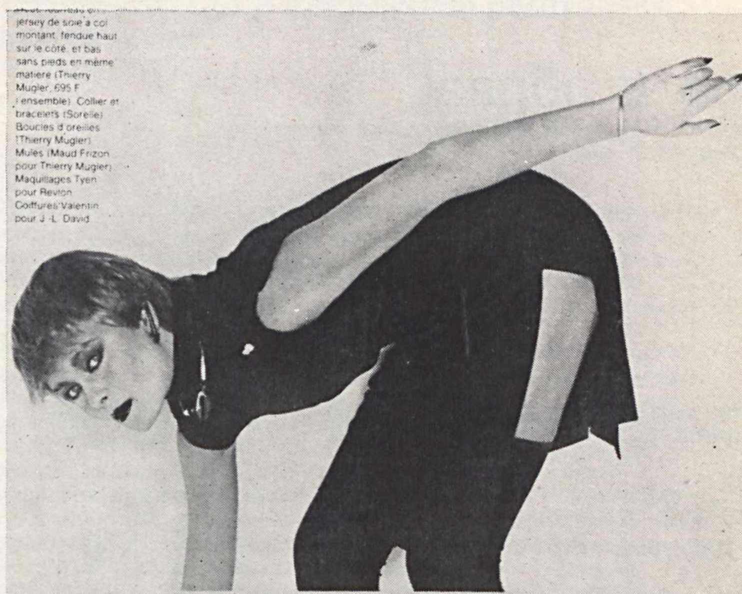
Нельзя не оценить вкус, выдумку и смелость этих кутюрье, обслуживающих современные костюмированные балы, предлагающих людям вовлечься в игру настолько, чтобы они не осознавали, что наряжены. И все же эстетизированный кич в одежде заставляет задуматься, ибо объектом насмешки и розыгрыша здесь уже откровенно становится сам человек, часто не подозревающий о шутке, о некоей трансформации самого принципа взаимодействия одежды со средой: она теперь рассчитана на специальное экспонирование, показ, который происходит не только на помостах демонстрационных залов домов моделей, но уже и на улицах, в общественных местах и квартирах. Она становится объектом социальной, культурной и эстетической «коммуникации» между тем, кто носит и тем, кто смотрит. Действующим лицом становится ее зритель (в прошлом так относились только к театральным костюмам); диктующими оказываются психологические законы восприятия. «Зрители» вовлекаются в игру, по правилам которой они должны теперь сами расшифровывать смысл нафантазированной композиции, суметь прочитать идею, изложенную на языке одежды. Кажется, что по отдельности все элементы ансамбля привычны, легко узнаваемы и понятны, но при целостном видении создается впечатление как бы закодированности содержательного подтекста, ключи от которого держатся в секрете неистощимыми на выдумку создателями и торговцами одежды.

В преддверии 80-х годов как бы мистифицируются традиционные каноны красоты или, по крайней мере, представления об элегантности, как они понимались ранее. Теперь допустимо одеться как бродяга, цирковой дрессировщик, актер из мюзикла. Это уже никого не смутит, особенно если человек чувствует себя раскованным, остается самим собой. «Отбросьте стыд, страх, насмешку — ходите как клоун, если таким образом осознаете себя полноценной личностью». Знаменитый Кензо Такада предлагает носить неглаженные мешковатые брюки, «спутанные» юбки, платья-«баллон», расширяющиеся от плечевых складок до неимоверной ширины и скашивающиеся к ногам до формы буфа. Пьер Кардэн пробует клоунские костюмы со стоячими воротниками «Пьеро», бантами и колпаками в клетку.

Феминизированным мужчинам предлагается в который раз распрощаться с убогой униформой, этим устаревшим признаком серьезности, и сшить себе одежду из атласа, панбархата, ярких тканей. Им в пример приводят более предприимчивых женщин, которые давно ищут резервы соблазнительности в гардеробе сильного пола. Подтяжки и ложные гульфики соседствуют в женском наряде с однобортными пиджаками и мужскими рубашками под галстук (непременно на два размера больше чем надо), а также надвинутыми на глаза мягкими фетровыми шляпами или лихими кепками. Однако многим, в первую очередь мужчинам, трудно ощущать себя ряжеными, вырваться из плена собственной стыдливости. Существует множество людей, чувствующих себя не в своей тарелке, когда им приходится снять пиджак. Даже наиболее раскованные часто должны преодолеть контроль самого сурового цензора — собственных представлений.

В свободном обращении с любыми стилистическими системами, в кажущемся на первый взгляд бездумным цитировании разнообразных костюмных сюжетов отчетливо слышится подчеркнутая метафоричность игрового начала. Но может быть, за ироничной формой мода скрывает постепенное обращение к новому, только формирующемуся типу потребителя, приспособленного для специально иных связей и способов участия в культуре, воспитанного в визуальной среде телевизионной эры, во всепроникающей «масс-медиа»?

Во многих последних работах западноевропейских стилистов мы обнаружим психологическую двойственность. С одной стороны, пронося перед человеком шумный балаган разнообразных культурных и исторических реминисценций, мода стремится как бы удержать его от возможного «вживания» в предлагаемый ею же мир; здесь она доверяет своему потребителю, рассчитывая на то, что он способен сохранить необходимую меру невозмутимости. Но с другой — она использует костюм в качестве





одежде, «которую можно на два года забыть в шкафу и надеть затем с тем же удовольствием и так же хорошо себя чувствовать» (Ив-Сен Лоран).

Исходя из движений самой моды — ежесезонных смен «силуэтов» и «линий», вероятно, возможно уловить лишь внешние и потому часто случайные контуры происходящих глубинных преобразований. Здесь необходимы какие-то другие принципы анализа, которые имеют больше общего с культурологическим подходом, чем с господствующими стилистическими и, тем более, ограниченными понятиями самой моды методами. Именно культурологическое осмысление природы, специфики и функций современного этапа искусства одежды в состоянии вписать моду в более широкий и противоречивый контекст социальной, психологической и художественной жизни общества.

Однако следует помнить, что мода столь подвижный, фантастически красочный, захватывающий своим воздействием мир, что он способен мистифицировать логику научных интерпретаций, повести их по заведомо ложному пути, предоставляя удобные, бросающиеся в глаза объяснительные схемы. Здесь сам исследователь незаметно может стать объектом игры, насмешки, розыгрыша. Но, вероятно, именно этого и не стоит бояться, ибо, как точно заметил в одном из интервью Куазар, «одежда — это первая непосредственная среда обитания человека».

На стр. 24—29 представлены примеры модных направлений одежды — «ретро», «сафари», «милитари», «диско» и другой еще не получившей название моды последних сезонов.
Репродукции взяты из журналов «Vogue», «Jours de France Collections», «Annabelle», «Elle», «Esquire».

Фото улиц Лондона, Дувра, Кентербери Ю. Курбатова.

воздействующего построения, своего рода шока, прямого удара по сознанию. Достаточно сослаться на так называемый стиль «диско»; этот эффект строится на раздражении, возникающем от восприятия нескольких контрастных цветовых сочетаний: красный-черный-ярко-зеленый, желтый-черный, фиолетовый-зеленый. Цвета не просто насыщены — они ядовиты, во время показа они пульсируют под светомузыку, включаясь под яркие мигания вертящихся софитов. На это специально рассчитаны парчовые ткани в полоску и крупный горох. Полумрак, вспышка, опять полумрак и снова вспышка. Чтобы выдержать контраст с такой одеждой, требуется усилить краски на лице, превратить его в настоящую маску. Стиль этот возник в дорогих дискотеках столиц ночной жизни, таких, как «Палас» в Париже, «Студио-54» в Нью-Йорке или «Номер один» в Риме, но сейчас он быстро проникает в тысячи и тысячи музыкальных клубов, разбросанных по всему свету.

И тут же, как бы по контрасту с шокирующим «диско», модельеры «на завтра» предлагают «дамственные» наряды: драпированные «викторианские» платья с огромными подплечниками и четырехугольной кокеткой, выполненные из крепдешина, шифона или кашемира, узкие юбки прямого силуэта с разрезами, открытую грудь, маленькие атласные шапочки с вуалью — этакую современную версию женщины «вамп».

Рассматривая эти предложения, невольно приходишь к выводу, что смена концептуального мышления в одежде происходит, быть может, слишком быстро, и мы просто психологически не подготовлены воспринять кожаные купальники и трико балерины с блестящей металлической чешуей, предлагаемые на выход «в свет», или, скажем, плотные колготки с золотой и серебряной ниткой, одетые прямо под твидовый пиджак. От такого непривычно острого, гротескового варианта изысков модельеров, естественно, остается ощущение эпатажа, вызванного эклектичностью, грандиозной путаницей во вкусах тех, кто создает этот «странный» стиль.

Итальянский журнал «Вог» опросил 20 наиболее известных стилистов Западной Европы (некоторые из них традиционны в своем творчестве, другие нет): «Сколько времени продлится тотальная эксцентричность в моде?» Ответы оказались слишком общими, иногда ироничными, но всегда уклончивыми. Они не знали. Кажется, в мыслях их еще больше растерянности, чем в моделях.

Некоторые теоретики моды утверждают, что мы являемся сейчас свидетелями неразберихи, характерной для переходных исторических периодов. Поэтому целесообразнее пока все пустить на самотек, уйти от анализа действительности и принимать нынешнюю ситуацию в одежде такой, какова она есть — с ее обилием разнонаправленных художественных поисков. Другие буржуазные исследователи считают, что свобода в манерах, кричащие наряды, безумства в развлечениях и есть наиболее естественный способ идти в ногу со временем. Третьи думают, что вообще ничего особенного в современной моде не наблюдается. Идет обычный процесс перекоординации образно-организующих сил, внутренняя перестройка эстетических систем. Все успокоится, как только то, что сегодня шокирует, завтра станет обыденной нормой, перейдет с обложек журналов в стандартный промышленный конфекцион — готовое платье. Вместе с тем, сами художники чувствуют, что происходящие в моде трансформации чрезвычайно значительны и что безвоз-



Советские посольства — форма и образ

Петр Басов

«Не забывай, что по твоему поведению судят о нравах твоей страны. Соблюдай правила и обычаи страны, где находишься» *

Послевоенные десятилетия стали периодом «посольского бума» в архитектуре. За эти годы во всех странах мира построены десятки, если не сотни посольств. Их архитектура вызывает интерес, служит, в определенном смысле, критерием для оценки уровня архитектурной мысли. Историю современной архитектуры уже нельзя представить себе без посольства США в Афинах В. Гропиуса, в Дублине Э. Сааринена, британского посольства в Риме Б. Спэнса, датского посольства в Лондоне Арне Якобсена. И, что важно отметить, ценность этих построек заключается, в первую очередь, в их собственно архитектурных качествах, остроте пластических и пространственных идей, выводящих их из узких рамок «посольской» типологии.

Советская «архитектурная дипломатия» тоже уже имеет свою историю. Много посольств построено, много строится, много только проектируется. Материала уже достаточно для того, чтобы говорить о некоторых чертах, присущих явлению, которое они представляют, также и о профессиональных установках их авторов. Для этого, впрочем, нет необходимости обращаться ко всем проектам и постройкам, можно ограничиться примерами из практики последних лет, в которых, как нам кажется, отразились наиболее характерные тенденции этого архитектурного жанра.

Но, прежде всего, что же такое «помещение представительства», как официально именуются посольства в Венской конвенции о дипломатических сношениях?

Из истории дипломатии мы узнаем, что до XV века отношения между государствами поддерживались с помощью временных посольств, направлявшихся по случаю, в сопровождении большой свиты, с огромным гардеробом и богатыми дарами. Начиная с XV века постепенно дипломатической нормой становится обмен постоянными представительствами, которые размещаются в богатых домах, предоставляемых государством-хозяином, и лишь в XX веке появляется практика строительства государством-представителем на участках, обладающих статусом экстерриториальности, специальных зданий посольств.

Возникновение «дипломатической» архитектуры отчасти было вызвано усложнением дипломатической практики, связанной с появлением новых функциональных служб, увеличением штата посольств и, не в последнюю очередь, стремлением государств к «самовыражению» и расширению культурного экспорта.

Комплексы посольств, а, как правило, это именно комплексы, представляют собой своеобразные замки, аналогию с которыми вызывает не только разнородность составляющих элементов, но и относительно замкнутый характер их функционирования.

В этот набор обычно входят: представительская часть, предназначенная для проведения официальных встреч, приемов и т. п., оффис, то есть рабочие помещения, резиденция посла, жилье для сотрудников посольства и их семей и клубная часть для организации их досуга.

В больших комплексах предусматривается развитая медицинская часть, детский сад и школа. К функционированию отдельных элементов комплекса и к системе внутренних связей в посольствах предъявляются весьма жесткие требования, в силу чего проектирование посольств с чисто планировочной точки зрения оказывается делом не простым.

Безусловно, технологическая сложность является важной проблемой архитектуры посольств, как впрочем и архитектуры вообще. Важной, но все же не главной, хотя мы уже привыкли к сетованиям архитекторов на внешние причины, сковывающие творческий поиск.

Не секрет, что во «внутренней» нашей архитектурной практике форма нередко детерминируется не только, или даже не столько художественными потенциями архитектора, сколько сложной системой ограничений, складывающихся из несовершенства технологии и ограниченности набора строительных материалов, специфических культурных стереотипов заказчиков и качества строительства и т. п. В случае же посольств все эти проблемы в значительной степени сняты. Поэтому здесь, казалось бы, как нигде архитектор имеет возможность для достаточно свободного высказывания, создания произведений оригинальных и запоминающихся.

В этих условиях с особой остротой возникает вопрос: какими быть зданиям посольств?

В обыденном сознании слово «посольство» мгновенно вызывает образ изысканно вежливых людей в черных фраках, совершающих таинственные и многозначительные ритуалы, за ним видится небудничное, «представительское» поведение, какая-то особая ролевая ситуация. Подобные представления обычно диктуют необходимость поставить во главу угла задачу воплощения в архитектурных образах достаточно отвлеченной идеи «представительности», окрашенной, к тому же, стремлением придать ей некий идеологический характер.

Нельзя не согласиться с желанием видеть в зданиях посольств черты, выделяющие их в особый типологический ряд, хотя, на наш взгляд, не может существовать какой-то особой, «представительской» архитектуры, как не может существовать и «представительской» живописи, музыки, поэзии. При такой расстановке акцентов. архитектора подстерегает опасность впасть в канонизированную банальность, патетику и монументализм.

Тогда какие же фундаментальные проблемы для нас сегодня определяют формальные качества такого рода сооружений? Это, во первых,— обсуждаемая десятилетиями и ставшая почти мистической проблема образности, и, во-вторых,— осознанная в теоретическом плане сравнительно недавно, находящаяся в сложном контрапункте с первой, проблема контекста, т. е. взаимодействия здания с реальным пространственным контекстом города, но и культурным контекстом в целом, взаимодействии представляемой культуры, воплощенной в архитектурных формах, и культуры, в которую они погружены.

Посмотрим, как решаются эти проблемы в нашей посольской практике. За малым исключением архитектура этих посольств остается в русле привычных, вполне традиционных для отечественной практики решений. Здесь перед нами предстает, без всяких скидок, профессиональная идеология, формальный арсенал, весь круг культурных значений, бытующих в сознании архитекторов. И можно без труда заметить, что в посольствах совершенно адекватно отражаются тенденции, существующие в нашей архитектуре.

И это, в общем-то, закономерно. При всех особенностях архитектура посольств подобно зеркалу отражает архитектурную реальность и уровень профессиональной культуры своих стран. И, вероятно, чем этот уровень выше, тем меньше у архитектора потребность внести в проект «надархитектурные идеи», тем глубже осознание того, что говорить о своей стране лучше не лозунгами, а стихами. Вместе с тем, очевидно, что здания посольств живут на чужой земле, становятся элементами ткани чужих городов. Это особенно заметно там, где они изменили свою функцию, как это случилось с немецким посольством в Ленинграде, построенным Петером Беренсом и Мис ван дер Роэ. Теперь в этом здании агентство «Интуриста». Оно органично «прижилось» в городе и только несколько тяжеловесный характер его напоминает, да и то лишь немногим знатокам, о его подлинном происхождении.

В нашей архитектуре же в целом, и в посольской, в частности, как можно видеть по сделанному, контекстуальный подход еще не стал общепризнанным правилом, хотя немногие пока попытки решить эту проблему, «прирасти к той земле», как сформулировал ее Ф. Новиков, один из авторов наиболее удачной в «контекстуальном» отношении постройки советского посольства в Нуакшоте, уже имеются.

Конечно, посольства должны быть самобытны. Но при этом они должны научиться «прирастать» к чужой земле. И, может быть, истинными достоинствами зданий посольств являются те качества, которые характеризуют хорошего дипломата,— знание языка чужой страны, ее традиций, правил поведения, принятых в ней, и одновременно чувство собственного достоинства, чтобы с честью представлять свою страну. Думается, именно в этом и раскрывается подлинная культура строительства посольских зданий — явления возможно и уникального, но лишь в том смысле, в каком уникальна всякая хорошая архитектура.

---

* Дипломатический протокол и дипломатическая практика.

Посольство СССР в Исламской республике Мавритании

Нуакшот. 1977 г.

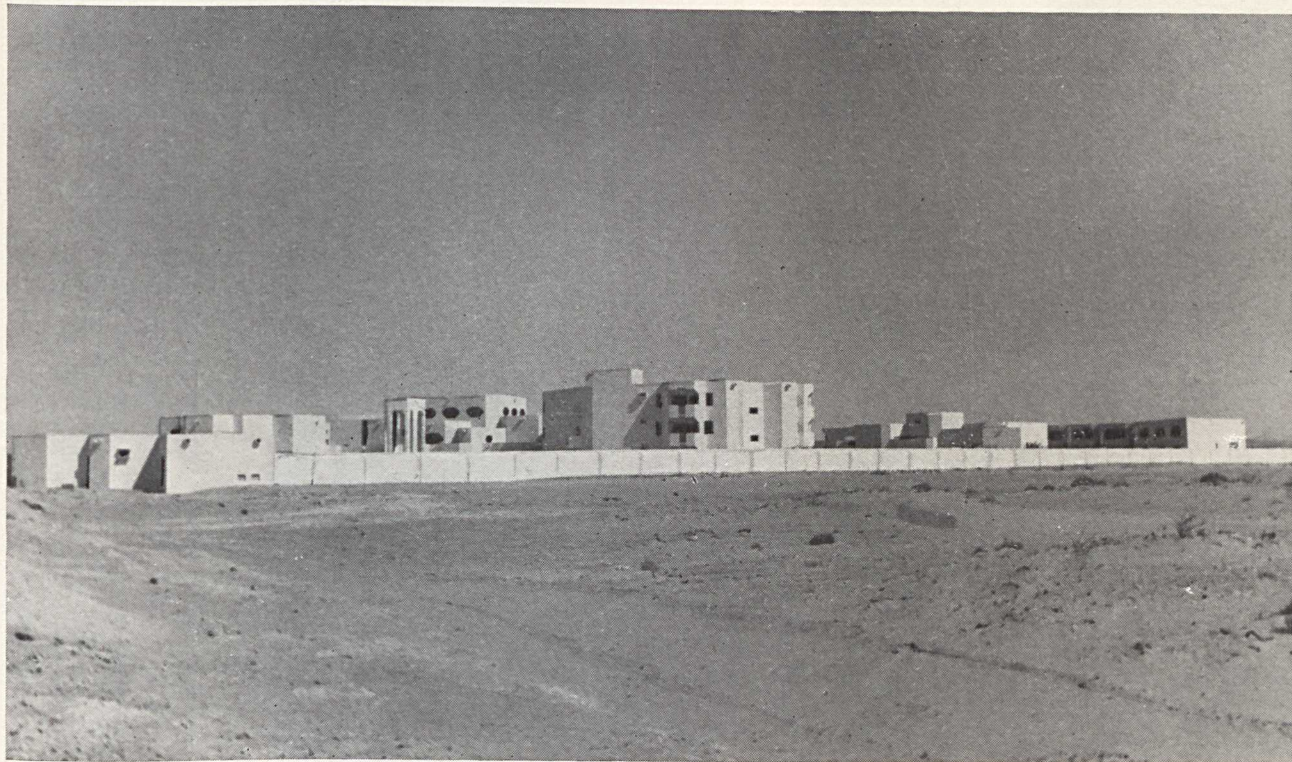
Авторы: архитекторы Ф. Новиков, Г. Саевич, инженер В. Родионов

Глядя на эти фото, почти ощущаешь очевидное удовольствие, которое получали от работы сами авторы, ощущаешь артистичность и раскрепощенность, видишь чистоту замысла и его полноценное воплощение, то есть все то, что обычно исчезает в шестернях многоэтапного проектирования, утверждений и согласований.

Соответствие многочисленным и весьма специфичным требованиям эксплуатации, функционирования посольства, достигается «незаметно» без характерной натруженности и фетишизации. Зрителю демонстрируются не безупречно разделенные зоны, не блоки, каждый из которых стремится иметь как можно меньше общего с соседом, но единый организм, наделенный емким и ярким образом. Сложный, неоднозначный, не поддающийся мгновенному раскрытию, интригующий образ практически адекватен реальному содержанию посольства, представляющему одновременно место работы и отдыха, замкнутый в себе «мини-город», и своеобразную открытую, обозреваемую «витрину-портрет» нашей страны. Сплав уюта и монументальности, камерности и парадности своей искренностью и естеством обязан авторской трактовке местной архитектуры, еще одной версии мифа о «мавританском» стиле.

Нынешний всплеск интереса к исламскому Востоку, отозвавшийся не несколькими экзотическими особняками в европейских столицах, как было лет 80 назад, а целым шквалом зданий-гигантов как в восточном духе, так и для Востока, кстати, сооруженных по проектам солидных западных фирм, отмечен минимальным числом удач. Тем более примечателен несомненный успех сравнительно скромного по размерам комплекса в Нуакшоте.

Участок, чистота и пустота которого казались бы многим идеальным поводом минимизации творческих усилий; участок, не предполагающий сколь-либо определенного и выразительного окружения, стал поводом для архитектуры, ориентированной на внутреннюю интригу и напряженность, на внутренний диалог. Нас увлекают чередование открытых и полуоткрытых и замкнутых пространств, их равная выразительность и равное участие в формировании целого, интерьеры дворов, площадей, проходов, прорисованных столь же тщательно, что и интерьеры «под крышей». Использование одного из фундаментальных приемов традиционной архитектуры «асимметрии в симметрии»; присутствие осей при неравнозначности сторон радует тонкостью и непредвзятостью. Стена, ниша, балкон, решетка ограждения становятся полноценными участниками архитектурного спектакля; авторы демонстрируют самоценность и значимость каждой детали, каждого фрагмента, невольно обнажая их первоначальный, глубинный смысл. Обилие пространственных переживаний, качество пространства, делающее, кстати, менее существенным вопрос уровня отделки или присутствия монументального искусства, рождает ассоциации с театральной декорацией, вереницей различных мизансцен. Это ощущение, в котором укрепляешься при более внимательном разглядывании фотографий, итог скорее всего интуитивной, но безошибочной позиции авторов, увидевших сущность, природу посольства как социального института с присущими лишь ему традиционными условностями, протоколом, нормами поведения и т. д., которые являются зримой оболочкой интеллектуально насыщенного содержания.







Посольство СССР в Индонезии

Джакарта. 1976 г.

Авторы: архитекторы В. Нестеров (руководитель),
А. Половников, Б. Шапиро
художник О. Кретов

Обращение к острому пластическому решению, построенному на контрасте и асимметрии объемов, дополняется не только попыткой выявить цвет и фактуру поверхностей, но и задать образные характеристики, пользуясь рядом приемов из арсенала современной архитектуры. Нельзя не отметить несколько рискованное сочетание массивных, литых форм козырька и карниза низкой части, в жанре южной ветви поклонников Корбюзье, с накладной, почти нематериальной солнцезащитной башней.
Проект изобилует неожиданными инверсиями известных архитектурных тем, их «иным» разрешением, явно интригующим зрителя: башня скромных размеров представляется небоскребом, вход уходит с оси дома, фонтана и козырька, мощный горизонтальный пояс низкой части, кажущийся балконом, оказывается навесом. Все это — несомненное свидетельство стремления к декоративной архитектуре, стремление, представляющееся сегодня закономерным.









Посольство СССР в Болгарии
София. 1976 г.

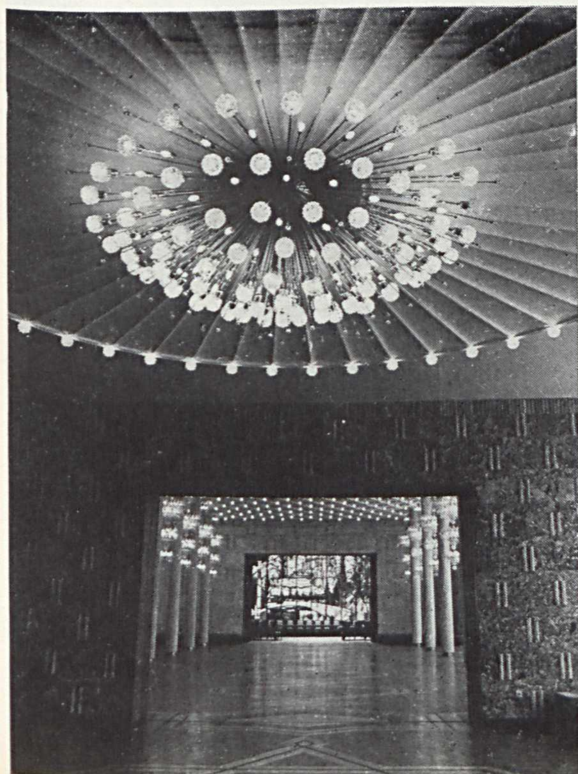
Авторы: архитекторы В. Андреев, К. Кислова

Архитектура посольства в Софии — крайне сложный объект анализа и критики, дающий, на первый взгляд, минимум поводов как для восторгов, так и для возражений. Разумеется, отдельные фотографии не сообщают полного представления об объекте, но задача его «мысленной реконструкции» облегчается значительным числом имеющихся аналогов. Легко представить и наиболее вероятное описание, отмечающее «простоту, лаконичность, строгость» решения, безупречные функциональные связи и т. д., то есть описание, лишенное искусствоведческого содержания и свидетельствующее скорее о надличностном характере архитектуры, ее своеобразной нейтральности, простодушии и бесхитростности. Поскольку практически невозможным представляется установление границы между тем, где кончается авторская ответственность и начинается стихия архитектурного производства, критика может быть адресована не столько авторам, сколько тому явлению, которое обозначить условно можно термином «функционализм». Добровольно взяв на себя обет аскезы, авторы в ситуации, далеко не изобилующей характерными для типового проектирования ограничениями, создали, если не типовое, то типичное сооружение, наделенное рядом обязательных признаков — прямоугольностью объемов, скрывающей сложную внутреннюю наполненность, симметричностью фасадов, индиферентностью по отношению к странам света, к участку и повышенным вниманием к разработке поверхности, — стены, пола, потолка, в противовес разработки пространства и объема. Проект отступает от утилитарно-необходимого ровно на столько, сколько нужно для внешнего предъявления домом своих полномочий, средством чего и являются вертикальные пилястры, ставшие с некоторого времени наиболее убедительным свидетельством общественной, административной функции.











Посольство СССР в Марокко
Рабат. 1977 г.



Авторы:
архитекторы Г. Макаревич, Н. Вавилова, Э. Клинов;
художники И. Макаревич, Э. Жаренова, В. Васильцов, Н. Ельцова

Отдаленное сходство с виллами и загородными резиденциями второй половины XVIII—XIX веков сообщает архитектуре посольства требуемые свойства представительности и элегантности. Следует оговориться, что речь идет главным образом о представительской части, по отношению к которой жилая составляет некий нейтральный фон, не имеющий с первой очевидных пространственных и стилистических связей. Отчетливые оси симметрии, уравновешенность и завершенность композиции, подчеркнутое открытой лестницей значение уровня и, наконец, сама форма, сама тема периметра позволяют отнести здание к наиболее «чистым» представителям «неоклассики».
Несмотря на обобщенность и некоторую аморфность деталей внутри названной тенденции — это один из лучших примеров. Архитектурное решение отличают редкие свойства внутренней конфликтности и напряженности: обнесенный периптером контур лишь обозначает объем, имеющий паузы, отверстия, пустоты, пространства крытые и открытые. Одно здание оказывается состоящим из трех, но окруженных одним высвободившимся фасадом. Солнцезащитная роль периптера не представляется здесь особенно продуктивной, хотя авторы пытаются оправдать его появление именно утилитарными мотивами, обнажая при этом известное несоответствие чувств и мыслей.
В связи с этим не лишне вспомнить, что солнцезащитные устройства, вошедшие в ассортимент восточной и южной архитектуры с легкой руки того же Корбюзье, по сути европейское изобретение, не только не имеющее очевидных аналогов в туземных архитектурах, где предпочитали просто глухую стену с нишами проемов, но и парадоксальное по смыслу — приходится делать витраж, чтобы затем закрыть его. Привлекает же в солнцезащите нечто иное, а именно возможность создания свободного «второго», накладного, изобразительного фасада. Этот прием, восходящий к колоннадам, портикам, аркадам классической архитектуры, имеющий целью организацию внешних, окружающих дом пространств, был естественно забыт лишь только дом стал рассматриваться как некая утилитарная емкость, изолированная от окружения и безразличная к нему. Реабилитация авторами названного приема «второго» фасада имеет в силу этого и другой, не конкретный, а более широкий смысл — смысл реабилитации традиционного, глубоко «архитектурного» по своей природе, взгляда. Не вдаваясь в рассуждения о природе «синтеза» вообще, следует отметить довольно тонкие и верные интонации, найденные художниками в диалоге с архитектурой, и не только оправданные реминисценциями классики, но, по-видимому, уместными в ситуации другой страны с ее характерной культурой и климатом.

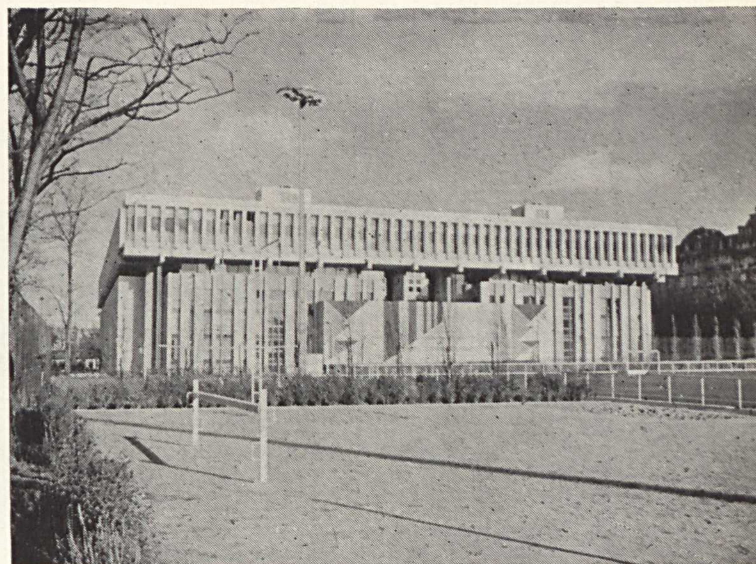


Посольство СССР во Франции

Париж. 1978 г.

Авторы: архитекторы И. Покровский, А. Климочкин, Д. Лисичкин; художники Д. Бродская, И. Бродский, И. Казанский, И. Лаврова, И. Пчельников, Г. Сажин, Л. Фомина, В. Эльконин





Зданию, о котором идет речь, словно бы до рождения уготована особая и весьма заметная роль в истории советской архитектуры, роль, продиктованная не только высоким его назначением, но и тем, что через четыре десятилетия после павильона Иофана и через полвека после павильона Мельникова наша архитектура вновь становится реальностью города, отнюдь не собирающегося расставаться с претензиями на неофициальный титул культурной столицы Европы.

Каждым из парижских «выступлений» нашей архитектуры, независимо от повода, несомненно, характеризовался определенный ее этап, и осмысление архитектуры нового здания с этих позиций позволяет считать его статичность, уравновешенность, симметрию и парадность столь же понятными и естественными, сколь естественными были внутренняя напряженность, конфликтность мельниковского павильона и направленная динамичность иофановского. Но за объективной обусловленностью решения и единственно возможной ориентацией на создание здания-символа, здания-олицетворения стоят специфические профессиональные решения и приемы, которые, будучи отмечены несомненным профессионализмом, представляют интерес как объект критического анализа.

Стилистику здания в целом можно характеризовать как современную версию классической архитектуры, важнейшим качеством была и остается ордерность построения. Наружный объем имитирует прямоугольный периптер, решенный в одной теме спаренных пилястр, увенчанных мощным антаблементом, в более мелких, но более лаконичных членениях. Собственно художественное качество прописовки ордера во многом затушевано его отчетливой знаковой функцией, со всей определенностью подчеркивающей официальный и монументальный характер здания. Этот характер решительно трансформируется при переходе в пространство внутреннего двора, где вертикальные членения сменяются горизонтальными, где замкнутость и ограниченность размеров подтолкнули авторов к использованию прямопротивоположных средств, включая полихромию, обилие фактур, текстур, и пластических мотивов, лишенных очевидного единства.

Последовательной реализации этой схемы в целом, несомненно, способствовало островное положение здания, его относительная изолированность и самодостаточность, своеобразная его природа «города в городе». Очевидная простота облика, отчетливая фасадность и двухмерность фасадных мотивов (различные комбинации горизонталей и вертикалей), скрытость за единым фасадом сложного внутреннего содержания, отдаленно напоминающего мегаструктуру с залами под землей и мелкими помещениями над землей, компенсируется качеством отделки интерьеров, их разнообразием и характерностью. По сути здание может быть поставлено в один ряд с теми известными сегодня сооружениями, в качестве главного свойства которых называется «безэкстерьерность», принципиальная неадекватность внешнего и внутреннего, средством достижения которой становятся зеркальные поверхности наружных ограждений, «растворение» в городском или природном ландшафте и т. д.

Самостоятельность интерьеров тем более симптоматична и любопытна, что в противоположность архитекторам, определяющим преимущественно поверхность, хотя их целью является пространство, художники, которым предполагается обрабатывать поверхность, с успехом ее преодолевают, преодолевают с помощью рельефов, скульптур, оптических и световых эффектов, по сути создавая новое богатое иллюзорное пространство.



Палитра отделочных материалов

Дмитрий Айрапетов

Читателям «ДИ СССР» не надо доказывать, сколь значительна роль отделочных материалов в современной архитектуре, и пожалуй, особенно в формировании интерьеров жилых и общественных зданий. Вот уже четверть века прошло с тех пор, как мы отказались от «архитектуры излишеств», а вместе с ней и от косметических и бутафорских методов отделки, прикрывавшей следы низкого качества строительно-монтажных работ и создававшей иллюзию красоты, богатства и даже роскоши. На фасадах зданий и в современном интерьере не увидишь привычной прежде лепнины и штукатурки «под мрамор», к минимуму сведен объем малярных работ.

На смену пришли новые современные отделочные материалы. Палитра архитекторов и художников значительно пополнилась: ведь сейчас известно более 500 наименований отделочных материалов. Почти все они — продукты массового индустриального производства, а качество их строго регламентируется государственными стандартами.

Но почему же новые общественные и особенно жилые здания, их интерьеры так редко радуют нас высоким качеством отделочных работ?

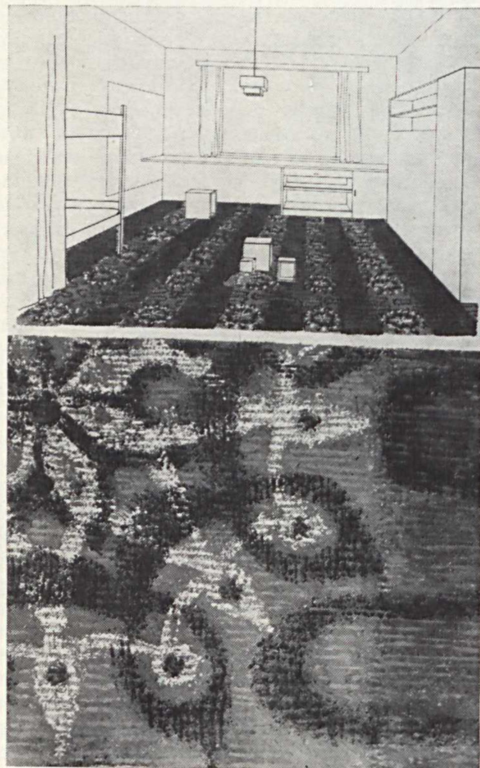
Почему так много прекрасно задуманного в проекте до неузнаваемости изменилось в натуре или навсегда осталось незавершенным?

Замечательный советский зодчий А. К. Буров еще на заре индустриального домостроения писал о том, что качество современной архитектуры должно быть заранее гарантировано качеством проекта, качеством применяемых материалов и качеством работ. Отмечая безусловную актуальность этой «буровской триады» для сегодняшней архитектурно-строительной практики, мне бы хотелось фокусировать внимание на одном из трех названных слагаемых — качестве материала, а внутри этой категории, представляющей совокупность многих свойств, остановиться лишь на тех, что определяют его эстетический уровень. Именно это свойство материала, характеризующее соответствие (или несоответствие) отделки архитектурно-художественным требованиям к цвету, рисунку, фактуре и текстуре поверхности вызывает, пожалуй, самые большие нарекания как со стороны проектировщиков, так и со стороны тех, кому доверено воплотить их художественный замысел в натуре.

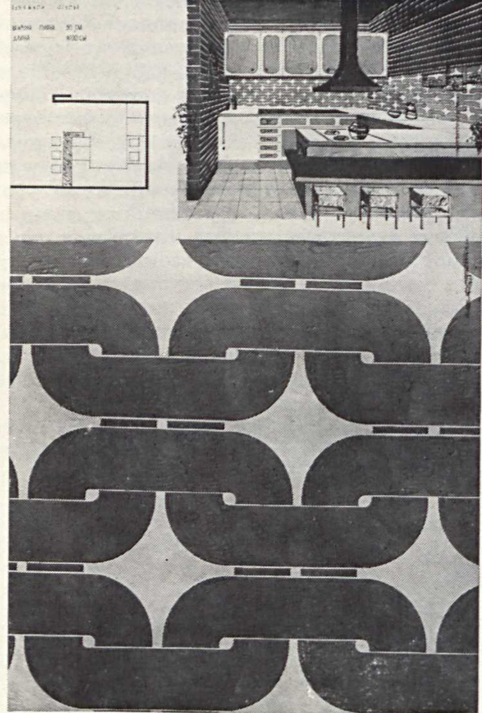
Это и понятно: ведь цветовая гамма подавляющего большинства отделочных материалов определяется не заказами потребителя (у нас нет даже стандартизованных атласов цветов отделочных материалов и колерных книг лакокрасочной продукции), а наличием на предприятиях определенных красителей, отбеливателей и другого сырья; рисунок материала зависит от имеющихся печатных валов (часто купленных много лет назад вместе с машиной) и т. д. Лишь немногие отделочные материалы (обои, некоторые виды ковровых покрытий) изготавливаются по предварительно разработанным и утвержденным художественными советами рисункам. Все остальное делается, исходя из возможностей изготовителей: инженер-технолог решает не только рецептурно-технологические задачи, но и определяет внешний вид выпускаемой продукции. На предприятиях промышленности строительных материалов, где производятся почти все виды отделочных материалов и изделий, нет штатных архитекторов и художников, а многие заказы выполняют, как правило, случайные, не подготовленные к такой работе люди.

Вот уже несколько лет во все новые стандарты и технические условия на производстве вносятся такие записи: «...эстетические свойства материала должны соответствовать утвержденному в установленном порядке эталону». К сожалению, этот «порядок» не везде установлен, а там, где это сделано, сводится он, примерно, к следующему: предприятие, как и прежде, делает «что может»; при ведомстве, которому подчиняется предприятие, организуется художественная секция НТС (научно-технического совета) или совет по эталонированию; последние рассматривают образцы выпускаемой продукции и «эталонируют» почти все подряд (худшее — на короткий срок, относительно лучшее — на более продолжительный) — ведь не может же ведомство само себе запретить выпуск продукции и поставить под угрозу выполнение плана (разумеется, по количеству, а не по качеству).

Зародившаяся много лет назад идея эталонирования эстетических свойств отделочных материалов бесспорно правильна: государственные стандарты должны регламентировать не только физико-механические и эксплуатационные свойства продукции, но и ее внешний вид — форму, цвет, рисунок, фактуру поверхности. Однако система эталонирования может быть эффективна лишь в том случае, если будут рассматриваться не уже освоенные образцы промышленной продукции, а ее «проект» — перспективный эталон. И еще одно необходимое условие — советы по эталонированию не должны подчиняться



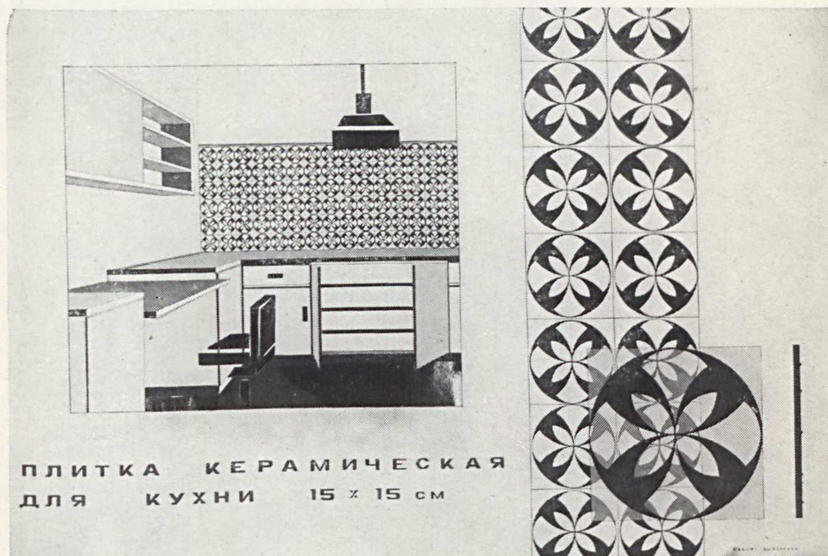


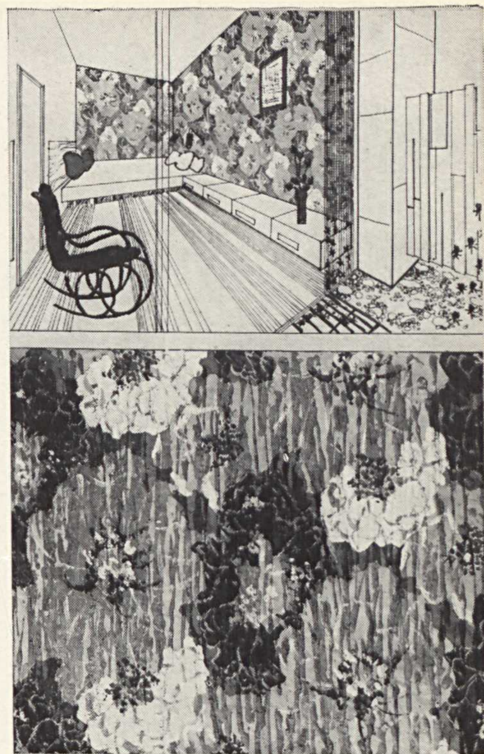


Проекты отделочных материалов. Студенческие работы Московского архитектурного института.

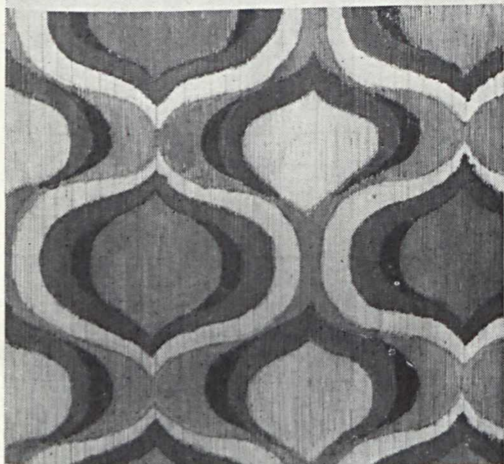
ведомствам-производителям рассматриваемой продукции (например, при Госгражданстрое мог бы действовать межведомственный совет по эталонированию отделочных материалов и изделий для жилищно-гражданского строительства).

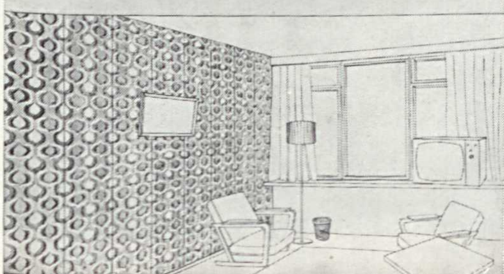
есть». В подобной ситуации, разумеется, ни о какой «диктатуре архитектора» не может быть и речи.
Но везде ли обстоит дело именно так? Или эта ситуация характерна лишь для архитектуры? Вряд ли кто-то стал бы пытаться проектировать и строить самолеты или ракеты из имеющихся «подручных» материалов. Они просто не полетят. Проектируя самолет, авиаконструктор проектирует и заказывает промышленности необходимые ему материалы, и промышленность точно выполняет его заказ. На такой же путь предварительного проектирования материалов должны встать и архитекторы. Без этого невозможен и





Еще в 1934 году архитектор М. Я. Гинзбург писал: «Архитектор должен стать центральной фигурой, влияющей на производство всех отраслей нашей строительной промышленности и определяющей ее развитие. Ибо без диктатуры архитектора в области стандартизации и производства строительных материалов немыслима никакая его творческая свобода в процессе проектирования» [1]. Однако у наших архитекторов выработалось «потребительское» отношение к палитре материалов: он привык применять «то, что дают». И для промышленности тоже стало привычным и удобным «делать, что получается», а заказчик пусть выбирает «из того, что



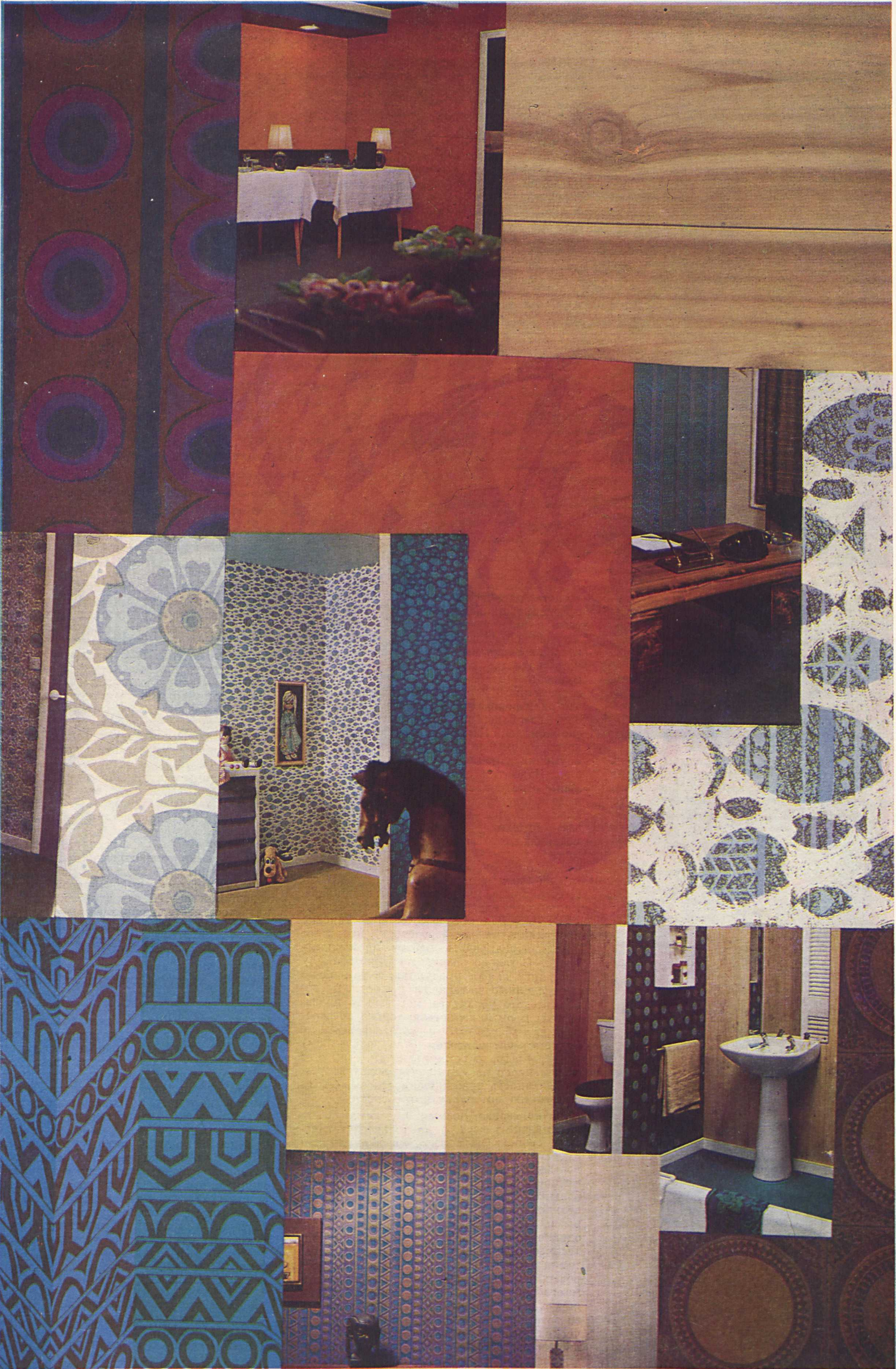


«взлет» нашей архитектуры. Превратить проектировщика из безропотного потребителя в активного заказчика своей художественной палитры — вот в чем одна из главных задач на пути достижения высокого качества архитектуры! Помните у Бурова: «Штабель дров отличается от современного деревянного самолета... тем, что слои дерева для самолета сознательно ориентированы и соединены синтетической смолой. Наша архитектурная психология, в смысле понимания материала и неумения управлять им, ближе к штабелю... Надо так изменить наше представление о материалах, чтобы дом был ближе к самолету, чем к штабелю дров. Не в смысле формы — я не предлагаю копировать самолет, — а в смысле понимания материала, его свойств и его использования» [2]? Вижу молчаливые вопросы скептиков-оппонентов: «Хорошо бы, конечно, но кто на это пойдет?»
К сожалению, мы плохо знаем свои права. Например, введенный пять лет назад ГОСТ 15.001-73 «Разработка и постановка продукции на производство» позволяет нам контролировать работу промышленности. Согласно этому государственному стандарту любая продукция, в том числе и отделочные материалы и предметы декоративного убранства, могут быть произведены промышленностью только по заранее разработанным и согласованным с будущим потребителем (или заказчиком) специальным заданиям-заказам. Так что есть и право на «диктатуру архитектора», и обязанности промышленности выпускать продукцию по заказу потребителя.

Конечно, заказ должен предусматривать оптимизацию всех, а не только эстетических свойств материала, но ведь именно в этом и есть гарантия его высокого качества. Приведу пример: для одной из московских гостиниц была закуплена большая партия ковровых материалов великолепной цветовой гаммы, с интересными фактурами ворсовой поверхности, однако из-за низкой износостойкости синтетической пряжи уже через год эксплуатации потребовалась полная замена ковровых покрытий полов. Можно привести много других примеров, свидетельствующих о неразрывном единстве и взаимосвязи эстетических и эксплуатационно-технических свойств отделочных материалов: цвет и светостойкость, светлота и загрязняемость, фактура поверхности и долговечность.
Итак, чтобы обеспечить высокое качество материалов, необходимо их заблаговременное комплексное проектирование, а для материалов отделочных, у которых особенно важны эстетические свойства, необходимо наладить и художественное проектирование перспективных эталонов внешнего вида — формы, рисунка, цвета, фактуры поверхности. Начиная с прошлого учебного года, в Московском архитектурном институте читается новый курс «Проектирование отделочных материалов» и выполняются специальные курсовые проекты, связанные с задачами, направленными на оказание реальной помощи предприятиям, осваивающим выпуск новых отделочных материалов и изделий. Задача для архитекторов непривычная — они умеют проектировать города, проспекты, здания, но не материал. Ну что ж, надо когда-то начинать перестройку «архитектурной психологии», о которой говорил Буров.
На этом новом пути еще много нерешенных организационных, научно-методических и творческих проблем. Достаточно вспомнить опубликованную критическую статью С. Хан-Магомедова о количественных методах оценки эстетических свойств изделий [3], противоречивые суждения по этому вопросу специалистов по квалиметрии, материаловедов, дизайнеров, архитекторов. Как в этой связи объективно оценить соответствие образцов массовой продукции запроектированным эталонам? Не даст ли ответ на этот вопрос опыт работы специализированных художественных советов по обоям, ковровым изделиям, тканям, мебели? Пригодны ли для аттестации эстетических свойств отделочных материалов оценки экспертных групп в баллах (например, по десятибальной системе) или условных категориях качества? Вероятно, назрела необходимость подумать о создании специального научно-методического центра по эталонированию и оценке качества отделочных материалов, которому должно быть поручено решение всех этих и многих других не названных вопросов.
Сегодня бесспорно одно — уже начатой работе по проектированию отделочных материалов нужны внимание и поддержка специалистов многих отраслей науки, техники и художественного творчества. Их совместные усилия помогут решить давно назревшую проблему существенного повышения эстетического уровня палитры художников и зодчих.

---

[1] *М. Я. Гинзбург*. Архитектурные возможности современной индустрии.— «Архитектура СССР», 1934, № 4.
[2] *А. К. Буров*. Об архитектуре. М., 1960.
[3] *С. Хан-Магомедов*. Квалиметрия и квазиоценки эстетических свойств.—«Декоративное искусство СССР», 1978, № 8.



Традиции крестьянского дизайна

Владимир Долматов

История развития общества тесно связана с формированием материальной культуры. Быт, нравы, характерные черты народов и отдельных национальностей всегда находили выражение в вещественных средствах существования.

Мир вещей человека всегда был отображением его деятельности, поступков, характера, культуры, социального положения в обществе. Эти явления особенно характерны для сельского быта, который формировался, как правило, комплексно и эстетически полноценно. Процесс создания материальной культуры народа часто удивляет умением синтезировать практические и эстетические потребности в предметах окружающей среды. В хорошо продуманном хозяйстве даже дрова сложены как архитектурные строения, предметы обихода на дворе расположены рационально в полной готовности к сезонным работам.

Ремесленный труд как будто сам собою порождал предметы умные, удобные и красивые. Опытный мастер в своем воображении сводит все качества в единое целое, в результате чего создает образ изделия.

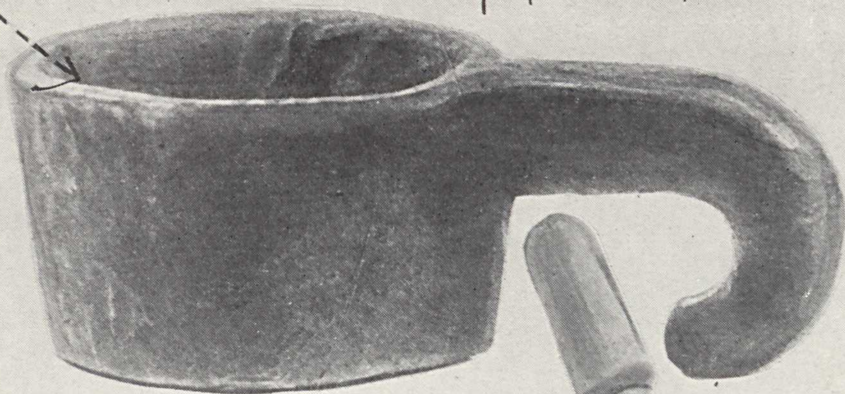
В сельском хозяйстве и быту особое место занимали предметы домашнего обихода, орудия труда, инструменты. Именно в этих изделиях ярко проявляется умение мастера-ремесленника синтезировать форму в прямой зависимости от ее функционального назначения. Он тщательно продумывал назначение будущего предмета, сопоставляя форму и функцию: искал компромиссного сближения этих начал в каждом составляющем конструкцию элементе. При этом ремесленник постоянно совершенствовал свои познания о свойствах материала, овладевал максимумом приемов его обработки, стремился к выразительности формы, удовлетворяющей самые разнообразные утилитарные нужды. Его бытовые изделия логичны, цельны, конструктивны и как бы легки в своем техническом рождении: они производят впечатление простых и легко исполнимых форм, вовсе не будучи столь простыми и примитивными в действительности; в них заключена зрелая, обдуманная и строгая конструктивность.

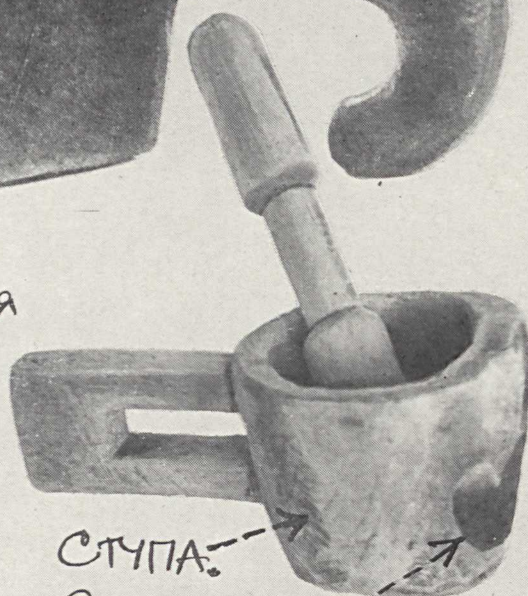
Небогатый вещественный мир литовского сельского жителя был насыщен большим разнообразием предметов и особенно посудой, которая занимала значительное место в хозяйстве. Посуда для кухни (для приготовления пищи), для повседневного и праздничного стола, для кладовых и погребов, где хранились продукты, и, наконец, посуда для кормления домашних животных — все это делалось из дерева, глины, иногда из металла. Ступы, ковши, корыта, сосуды, миски, солоницы, маслобойки, черпаки, ложки, вилки и много других изделий изготавливались руками не только ремесленников, но и рядовых крестьян. Предметы для приготовления, приема и хранения пищи по своему функциональному назначению отличались от других вещей домашнего обихода. Необходимость выполнения таких условий, как теплопроводность, химическая и огнеупорная стойкость, прочность (при ударных и долбежных нагрузках), водонепроницаемость, устойчивость, удобство при динамическом обращении, прочность на стирание и т. п., определяли конструкцию, выбор материала, способ изготовления, форму и внешнюю отделку. При этом, как правило, мастер учитывал целый ряд социальных требований: вкус потребителя (а он был воспитан на чисто практических критериях), ориентировочную сезонную стоимость, долговечность и, естественно, бытующие национальные традиции. Большинство форм хозяйственной посуды держалось устойчиво, так как сама пища и способы ее приготовления мало чем отличались от тех, которые существовали на протяжении многих лет. Совершенствование внешнего вида изделий происходило скорее за счет выдумки мастера, степени роста квалификации и личной «производственной культуры». Однако в первую очередь основой формообразования становились утилитарные требования. В Литве с давних пор самым популярным материалом считалась древесина. Бытовые предметы, выполненные из дерева, обладали целым рядом необходимых ка-



Отделочные материалы для интерьера зарубежных фирм.
←

Ступа.
Вырублена из
одного куска дерева.

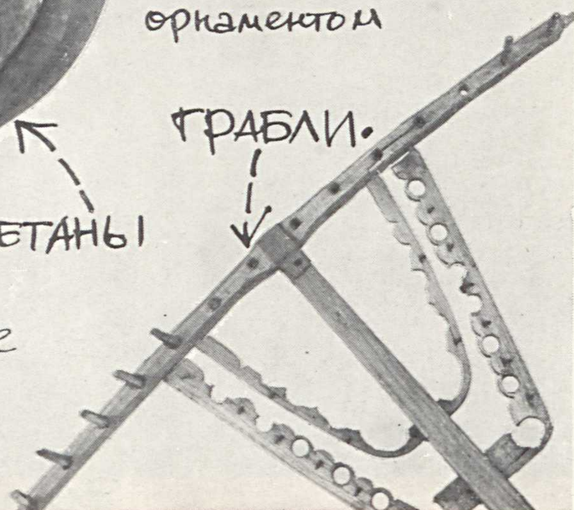

КОВШ. Использование природной формы


СТУПА. С орнаментом, указывающим на принадлежность к женскому труду


РЕЗАК. Для изготовления печенья и пельменей. Орнамент украшает приспособление и изделие, которое оно производит


КУВШИН ДЛЯ МОЛОКА. Традиционная форма с лёгким орнаментом


КУВШИН ДЛЯ СМЕТАНЫ И СОУСОВ. Удобное взаимное расположение ручки и сливного носика


ГРАБЛИ.

честв: они были прочны, водонепроницаемы, хорошо поглощали звук, возникающий при толчении в ступах. Чтобы получить нужную форму вещи, мастер должен был точно рассчитать и предвидеть искомую форму еще в деревянном стволе, его обрубке, пне, колоде. Поэтому бытовая деревянная посуда отличалась логикой построения, цельностью форм, конструктивной законченностью. Каждая вещь делалась на долгий срок пользования: вырубленная из куска дерева форма, несмотря на некоторую массивность, воспринималась как художественно-найденное целое, уравновешенное и пропорциональное, обусловленное поиском наименьшего веса, простой конструкции, устойчивости, удобства пользования и хранения. Ремесленник часто использует природную форму для изготовляемого предмета, когда основная часть изделия уже сформирована природой, причем выбор такой заготовки вполне оправдывает назначение предмета (лейки, ступы, рубеля, валька, и пр.). Естественно, что с точки зрения современных понятий о качестве, эти изделия выглядят грубыми и массивными, однако не следует забывать об условиях, в которых они изготавливались. Самым главным занятием сельского жителя были посев, выращивание и сбор урожая, все остальные работы он выполнял по необходимости, как бы мимоходом, так как слабо развитая промышленность не обеспечивала крестьянина необходимой домашней и хозяйственной утварью. Природные конструкции и материал, которые давала окружающая природа, требовали минимальных затрат как материальных, так и физических. Некоторые мастера изготавливали посуду на токарных станках, но в Литве этот вид ремесла не получил широкого распространения как, например, в России. Со временем, ведущее место начинает занимать сборная конструктивная посуда. Так же, как и столярничество в Литве, было популярно плетение бытовых изделий, основным преимуществом которых перед другими являлся маленький вес при больших объемах, а также возможность создания разнообразных форм. За счет редкой структуры плетеных стенок объемы хорошо вентилировались, что при хранении продуктов имело немаловажное значение. Поэтому, как правило, в корзинах, кофрах, коробах хранили рыбу, зерно, сыры, хлеб, ягоды, овощи и другие продукты. Техника плетения очень разнообразна. Форма придавалась максимально приспособленной к хранимому продукту, например, шарообразные кофры для зерна, продолговатые корзины для рыбы. Ручка для прочности вплеталась в основу оболочки, иногда ручка составляла часть каркаса. Сельская керамическая посуда больше, чем другие изделия, содержит в своих формах синтезированные свойства функции, формы и материала. Анализируя форму керамических изделий, мы редко обращаем внимание на то, что основой их создания являлись руки гончара. Пластичность этих «инструментов» создавала силуэты, созвучные человеческим ладоням. Застывшие формы потому практичны, что гончары на всех этапах изготовления и эксплуатации своих изделий постоянно, через ладони, контролировали и корректировали форму, доводя ее до совершенства. Построены они, выражаясь языком современного дизайна, по принципу функционально-геометрического пропорционирования. Объемы строятся на базе шарообразной формы, поверхность максимально выявлена для эксплуатационных функций (обогрева, переноса, захвата и др.), дно имеет минимальную плоскость для устойчивости изделия, диаметр отверстий дает возможность свободно наполнять или опустошать сосуд, верхние кромки и носики хорошо сливают жидкости.

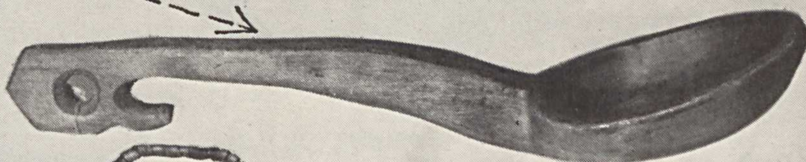
Керамическая посуда часто дополнялась элементами, расширяющими ее потребительские свойства. Например, для доставки в поле одновременно несколько видов пищи, обычные горшки делались спаренными одной ручкой, миски для шкварок также выполняли функции сковороды, к ним приделывались ухват и ножки, что позволяло подогревать пищу и ставить горячую миску на стол, не испортив его поверхности. Керамическая посуда также

отличалась свойствами длительного хранения температуры, вкусовых качеств продуктов. Формы и наносимый декор часто информировали о принадлежности изделий к определенным продуктам или функциональным процессам: светлые для молока, темные для пива, с узким горлышком для постного масла, черная керамика для приготовления пищи в печи и т. п.

Несмотря на то, что большая часть жизни крестьянина уходила на производство продуктов питания, в то же время, сельскому жителю постоянно приходилось уделять внимание и время целому ряду других проблем, обеспечивающих жизнедеятельность замкнутого сельского хозяйства. Это прежде всего производство орудий труда и предметов домашнего обихода. В деревенском быту почти не существует вещей чисто декоративного назначения. Рациональность заключалась во всем, даже во внешнем оформлении, которое обычно информировало о принадлежности данной вещи к женскому труду, детским играм или религиозным атрибутам. Например, рубели, вальки, прялки, мотовила в большинстве случаев изготавливались с обильным декором, однако каждый его элемент выполняет определенную функцию: служит удобным местом для захвата, заполняет слишком массивную часть предмета и т. п. Если изделие сопряжено с особыми условиями пользования, то его форма смоделирована максимально удобной, например, мягко промоделированная форма коромысла плотно «влипает» в плечи. Многие бытовые предметы своими плавными очертаниями и незамысловатым декором создавали в интерьере избы единую художественную композицию.

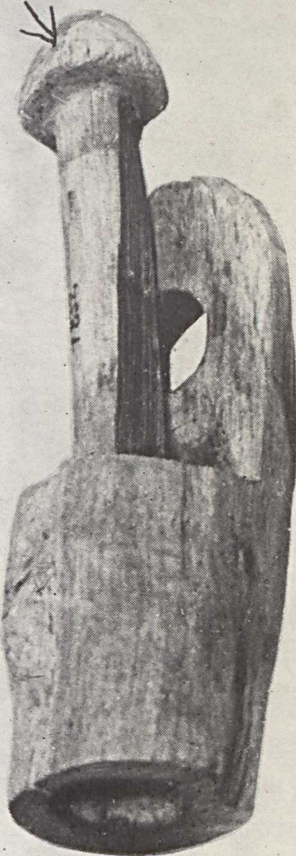
Инструмент в быту крестьянина давал возможность реализовать те или иные замыслы не в единичных экземплярах, но в определенных количествах. Естественно, что народная мудрость, смекалка мастера, необходимость облегчения труда отложили свой отпечаток и на этот вид изделий народного творчества. Некоторые из них, не изменяя форму и конструкцию, позже начинает изготавливать промышленность. Но в основном ремесленник старался делать инструмент сам или обращался за помощью к собрату по ремеслу, например, столяр к кузнецу, шорник к столяру, кузнец к плотнику и т. п. Поэтому среди ремесленников с давних времен существовало взаимное уважение к мастерству товарища по ремеслу. У многих мастеров народного искусства эта хорошая традиция сохранилась и до сих пор. Чувство понимания достоинств другой профессии особенно проявлялось в изделиях, изготовленных из разных материалов (дерева и железа, железа и камня и т. п.), где также просто и мудро решались вопросы синтеза функции и формы, но уже коллективными усилиями мастеров. Примером коллективного труда ремесленников можно считать вилы, лопаты, пилы, косы и др. В них формы деревянных и металлических деталей настолько органично «вытекают» из друг друга, что становится невозможным определить «что по чему примерялось». Здесь следует оценивать достоинства кузнеца и столяра в одинаковой степени. В приспособлениях и инструментах ремесленник решает не только утилитарную конструктивность, но и внешнюю выразительность формы, то есть максимальную информативность функции данного предмета, которая выражена в рациональной организованности деталей, что в конечном итоге придает предмету и определенную художественность. Например, разные конструкции граблей, на первый взгляд, отличаются внешней формой, однако их декоративная отделка построена на едином конструктивном принципе — прочном амортизирующем креплении планки к ручке.

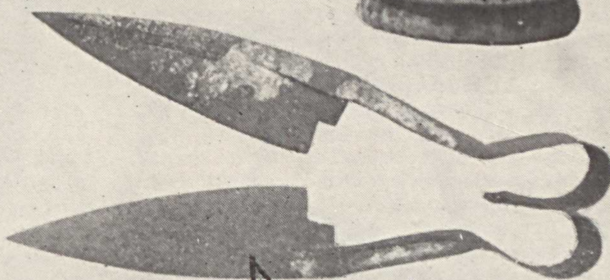
Многие изделия сельского быта отличаются простотой решения их кинематических устройств (замки, запоры, домкраты, светцы, приспособления для скручивания веревок и др.), где проявлялась личная смекалка мастера, его конструкторская мысль — простотой выполнения сложной задачи. Таким образом можно отметить, что орудия труда, приспособле-

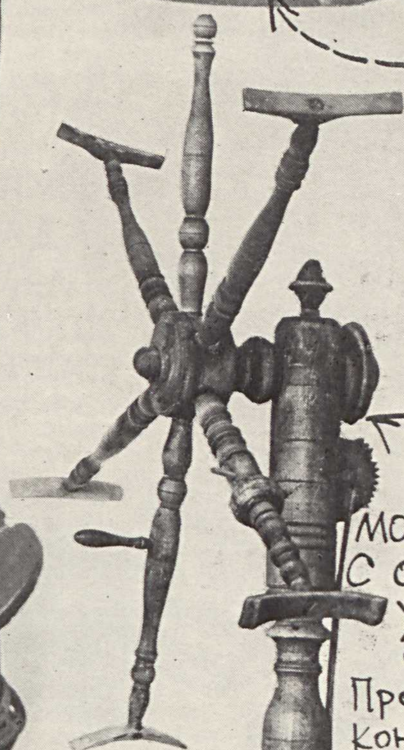














Валёк. Лейка.

Примеры использования природной конструкции

Кувшин для постного масла. Горлышко, удобное для слива

Ступа. Настольная, что выражено утолщенным дном

Корзиночка.

Инструменты для изготовления деревянных башмаков. По заказу мастера.

ния и инструменты, так же как и другие предметы быта, обладают многими синтезированными качествами формообразования, продиктованными утилитарной функцией, потребительскими и эстетическими свойствами.

История формирования быта, особенно сельского, таит в себе много примеров рациональной организации всего домашнего уклада. Опыт ремесленного творчества может способствовать созданию целого комплекса специфических предметов домашнего обихода, неустаревших по своему назначению и в наше время. Процесс создания современного бытоустройства зачастую опирается на опыт и аналоги зарубежного производства. Несомненно, что целый ряд современных товаров должен соответствовать общему мировому уровню формы и содержания. Однако, в нашей многонациональной стране есть полная возможность создавать свои, характерные для определенных регионов товары. Изучение функции и формы изделий народного быта прошлого, истоков формирования быта многих национальностей, населяющих нашу страну, непременно даст положительные результаты. Уже сейчас нередко ощущается затруднение в приготовлении национальных блюд, так как нет соответствующих приспособлений, посуды и нужной техники. Нам широко известны лишь самовары, шашлычницы, пельменницы и те обладают существенными потребительскими недостатками, не говоря уже о их внешнем оформлении. Из-за недостатка целого ряда домашних станков и приспособлений уходят из быта многие народные ремесла, от бабушек остались только спицы.

Промышленность народных промыслов зачастую сосредотачивает свое внимание на производстве изделий чисто сувенирного назначения, совершенно непригодных к употреблению в быту, так происходит насыщение современного интерьера «ненужными вещами», которые, как говорят, «и выбросить жалко и поставить некуда». Производство народных промыслов мало использует опыт народной мудрости в создании рациональных, удобных и, главное, нужных в быту вещей. Привлечение современных народных мастеров к производству товаров широкого потребления, созданных на основе традиций рационального синтеза функции и формы, будет способствовать значительному вкладу не только в материальное обогащение вещественного мира, но и формированию определенных концепций бытовой культуры, домашнего устройства. Практика в этом деле в Литовской ССР за последние годы дала положительные результаты. Создание обществ, проведение ярмарок, дней ремесленников способствует «очищению» народного мастерства от понятий ложной красоты, не имеющей утилитарной или рациональной основы.

Народные мастера и мастерицы все больше производят изделия практического, а не сувенирного характера, причем эти товары отличаются удобством, рациональной и эстетически полноценной формой, высоким качеством изготовления и, самое главное, что пользуются большим спросом у населения. Они не только практически совершенствуют наш быт, но и делают наш дом более уютным и романтичным.

Многолетний опыт формирования изделий народного быта имеет богатую основу для разработки научных теоретических трудов не только в области декоративно-прикладного искусства, но и архитектуры, строительства, дизайна, инженерного конструирования и т. п. «Человечность» бытовых изделий, их соответствие человеческим нуждам, настроению, мыслям, чувствам, привычкам, традициям — самым различным и многообразным — есть основа настоящей бытовой культуры. К. Маркс писал: «..Я могу относиться к вещи по-человечески, если вещь относится ко мне по человечески» *. Тем самым дал исчерпывающую характеристику связей между человеком и окружающим его предметным миром.

---

* *К. Маркс, Ф. Энгельс.* Подготовительные работы для «Святого семейства». Соч., т. 3, М., 1930.

Полесский серпанок

Лидия Орел



Изготовление полотна для одежды и других потребностей в прошлом было привычным занятием едва ли не в каждой крестьянской семье. Это кустарное ремесло имеет многовековые традиции, кое-где живущие и поныне. Так, во многих селах украинского Полесья еще можно увидеть женщину за «кужилкой», «потасем», «лопатнем» (местные названия прялок), за тканьем на «сохах», «кроснах», «панарадах», «ставах» (названия ткацкого станка). Здесь сравнительно лучше, чем в степных областях, сохранилась домотканая одежда, почти в каждой хате в сундуках хранятся свертки домашнего полотна и сукна.

Влажный климат Полесья благоприятствует выращиванию льна. Обработка льна и тканье полотна при помощи разнообразных ручных орудий и приспособлений — сложный процесс, который наряду с главными обязательными элементами имеет и местные отличия, сложившиеся в тех или иных регионах и даже в отдельных селах.

Село Круповье, Дубровицкого района — типичное полесское село. Свободная, бессистемная застройка указывает на то, что оно образовалось от слияния нескольких хуторов. Преобладают бревенчатые дома с четырехскатными крышами. Близко к селу подступает сосновый лес. Местные жители преимущественно светловолосые, голубоглазые, речь их мягкая, мелодичная, щедро испещренная словами с уменьшительными, ласкательными суффиксами. В быту сохранилось немало обрядовых песен, в которых отразился труд крестьян, формы их хозяйства:

Уже весна скресла.
Що ти нам принесла? —
Коробочку з веретюнками,
А другую із червунцями.
Старим бабам — по кудiлечцi,
Молодицям — по серпаночку...

«Серпанок» — тонкое, почти прозрачное домашнее полотно. Из него шьют женскую одежду — сорочки, юбки, фартухи и головные уборы «намитки». Изделия из серпанка, украшенные ткаными красными полосами, отличаются изысканностью, декоративностью. Еще лет 15—20 тому назад серпанок носили все сельские женщины и девчата. Ныне же от традиционного убранства в употреблении остались главным образом фартухи. Шьют также намитки (повязки). Их по давнему обычаю готовят девушкам в приданое, дарят свадебным гостям. Сохранился обычай класть фартухи и намитки в гроб, а также вешать их над могилой на крест.

Одежда из серпанка имеет светлый праздничный колорит и потому неудивительно, что народ ее бережно сохраняет. Но нельзя не учитывать и того, что изготовление серпанка— дело довольно кропотливое. До недавнего времени в селе сеяли три сорта льна — «лущик», «простяк» и «великолен». Лущик и простяк имеют тонкий невысокий стебель, который и является сырьем для изготовления серпанка. Придерживаясь народной агротехники, лен сеяли на местах, где рос картофель. Пололи раз или дважды за лето. Выбирали вручную, горстками. При солнечной погоде сушили 3—4 дня, затем семена оббивали вальками на колоде. Расстилали на 2—3 недели на траве (так называемая «росяная мочка»), собирали и вязали в пучки, влажные подсушивали на печи. Снова оббивали стебли вальками, потом терли на тернице. На перевернутом кверху днище «потася» (прядки) лен снова оббивали «трепачкой», после чего расправляли и обдирали на гребне.

Недочесаное волокно («нечес») использовали для тканья грубого полотна, а тщательно вычесанное (чтобы пущенное в воду, оно не оставляло следа) — для серпанка. Его «волочили» — расправляли, делали кудель, и лишь после этого начинали прясть на веретене, доводя толщину нитки до толщины волоска. Напряденное подсушивали, чтобы нитки «не косматились», и с веретена через «юрок» (трубочку) сматывали в клубок. Затем нитки сновали на сновалку — колочки, вбитые в стену внутри или снаружи хаты. Снованные нитки, отмерянные по длине от колышка до колышка в количестве, необходимом для тканья, снимали и обливали завареной мукой, затем сушили.

Ткали обычно с ранней весны до начала полевых работ. Серпанок, как и другое полотно, ткали на кроснах. В день, когда ставились кросна, в доме обязательно топили, так как по влажным ниткам плохо ходит челнок. Не все женщины в селе умеют хорошо заправлять станок — «навивать» и «затыкать» кросна, обычно для этой работы приглашают опытных мастеров. Во время навивания и затыкания основы ткачиха нередко волнуется — как-то у нее получится? Согласно народному поверью, на эту работу не должны глядеть посторонние. Об ее сложности и ответственности говорит и местная пословица: «Не «отдавай меня, мать, замуж туда, где затыкают, а отдавай туда, где посредине ткут».

Тонко напряденная нитка требует и бережного обхождения во время тканья. Если челнок ходит легко и доска чуть-чуть прижимает нитку к нитке, тогда и полотно получается редкое.

Для украшения одежды по полотну обычно ткут красную полосу — «пасок». В основе орнамента геометрические фигуры — квадраты, прямоугольники, ромбы, треугольники, розетки, повторяющиеся по всему полотну.

Сняв сотканное полотно с кросен, его полощут в воде комнатной температуры и сушат, повторяя это не менее трех раз — это для того, чтобы нитки расправились равномернее. С этой же целью по натянутому в руках влажному полотну прокатывают камень-голыш или стеклянный шар. После высыхания полотно обминают с помощью рубеля и качалки — предшественников современного утюга. В процессе стирки, высушивания и обминки полотно приобретает белоснежный цвет и равномерную плотность.

Как видим, для изготовления серпанка нужно хорошо потрудиться. На наш вопрос к женщинам, почему они не оставляют этой работы — ведь в магазине есть широкий выбор дешевых тканей, они обычно отвечают: «Мы любим свой серпанок и привыкли все делать сами». Думается, что подобные «островки» традиционных народных ремесел, сохранившиеся в разных уголках страны, представляют в наш промышленный век немалый научный и практический интерес.

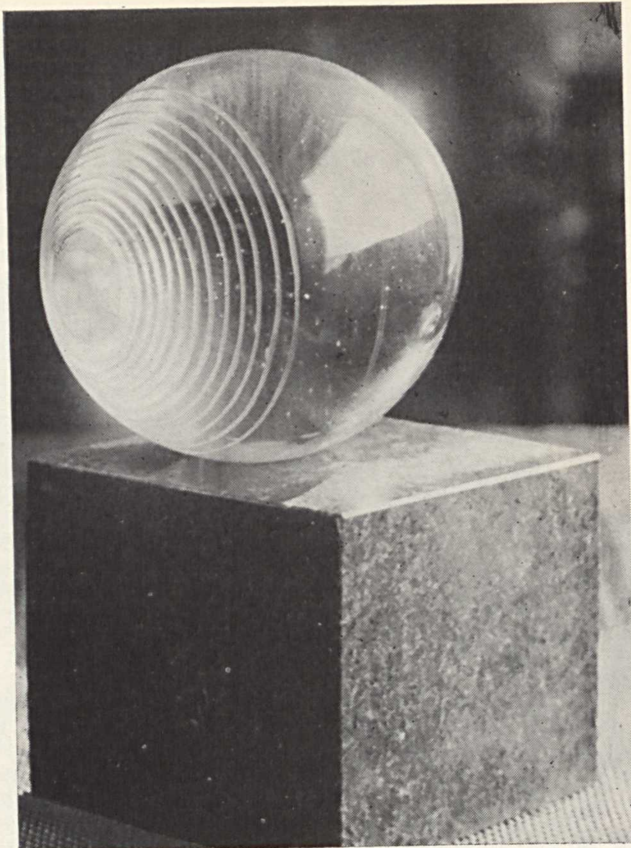
Домашнее ручное ткачество, как и многие другие ремесла, дошло до нас из глубокой древности, как наследие натурального хозяйства, и продолжает жить в новых социально-экономических условиях.

На сохранение тех или иных ремесел в определенных пунктах влияет и наличие нужных сырьевых ресурсов и труд талантливых мастеров-самородков, создававших свои творческие династии и школы, и приверженность местного населения к исконным традициям, осознание их как культурной ценности.

Изделия народного ткачества сохраняют жизнеспособность именно благодаря своей самобытности и художественной неповторимости, то есть тем ценным качествам, которых лишена фабричная продукция. В селе Круповье, пожалуй, нет ни одной женщины старшего и среднего возраста, которая не умела бы ткать. Почти в каждой хате есть ткацкий станок, а вокруг села в изобилии выращивается лен. И приходишь к мысли, что трудолюбивые народные мастерицы могли бы ткать не только для себя, но и для других, если труд будет иметь стимул, а продукция налаженный сбыт. Белоснежный полесский серпанок мог бы наравне с другими изделиями народных мастеров войти в обиход современного человека, удовлетворяя потребность в зримых, осязаемых связях с непреходящей культурной традицией народа.

Болгарский художник стекла

Светлана Бескинская

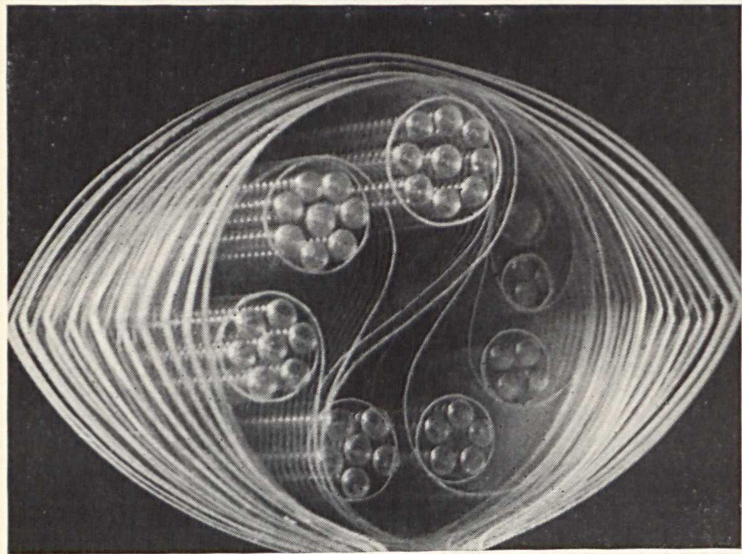


Райко Райков
Оптически-кинетическая пластика «Тайна жизни». Хрусталь



Оптическая пластика. Хрусталь

Болгарское художественное стеклоделие совсем молодо. Его творцы по преимуществу художники-керамисты, выпускники Софийской Академии художеств.
Райко Георгиев Райков начал учебу там же — на отделении керамики, у профессора Коларова, но после окончания второго курса, в 1964 году принял участие в Государственном конкурсе по специальности стекло, металлопластика и реставрационные работы, и в результате получил право продолжить свое образование в Высшей художественной школе в Праге.
Сегодня Р. Райков, прошедший аспирантуру у профессора Станислава Либенского и посвятивший свою диссертацию изучению систем обучения художественному стеклу в вузах разных стран, первым в Болгарии обучает студентов художественному стеклу, вкладывая в это дело все свои знания, опыт и талант художника. В личном творчестве Райков раскрывается как художник большого скульптурного мастерства. Оно проявляется в любой его работе — будь то формы бутылей для напитков, или чистая хрустальная пластика камерного масштаба, или же объемно-пространственная композиция для общественного интерьера. В бытовых изделиях Р. Райков тонко сочетает практическую и эстетическую функции. Формы, пропорции, графика его работ гармонично соединяются, образуя произведения выразительные, сильные по пластике и практически целесообразные.

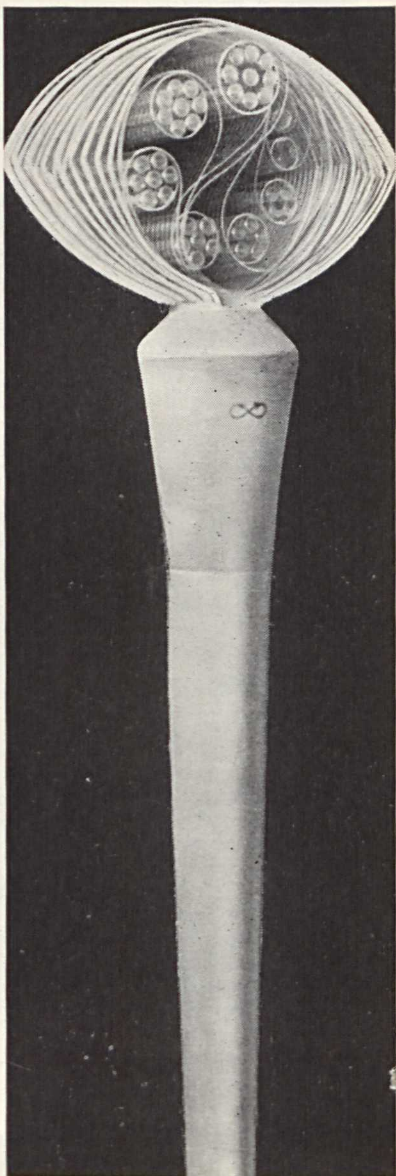


В серии работ из хрусталя Райко Райков продолжает идеи школы Либенского. Он отказывается от предшествовавшего технологического опыта выявления оптических свойств материала способом алмазной грани или гутными приемами. Упорно и настойчиво художник ищет новые оптические эффекты, используя при этом способ прессования стекла или его обработки методом шлифования. И добивается интересных результатов. Его работа над модулями из прессованного стекла «Оникс-1» и «Оникс-2», предназначенными для декоративной облицовки стен, говорят о том, что круг интересов художника находится так же и в сфере проблем современной архитектуры. Оригинальная оптическая структура модулей, дающая многообразную композиционную вариантность,— большая творческая удача автора.

Райков занимается и монументальным стеклом для архитектуры. Пример — его оптически-кинетическая световая пластика «Бесконечный ритм жизни», предназначенная для центрального вестибюля роддома. Казалось бы простыми, даже скупыми средствами — использованием листового стекла и метода шлифования, автор добивается интересного пластически-декоративного эффекта.
Безусловно за этим стоит совершенное знание материала, оригинальное структурно-пространственное мышление автора.
К той же сфере нового осмысления художественных возможностей стекла принадлежит и его работа над оптическим витражом для вестибюля современного аэровокзала. Здесь пространственность, оптичность, движение композиции. задуманы с применением полихромных эффектов, синхронизируемых с помощью электронного пульта. Сам автор определяет свою работу как поиск нового психофизического воздействия на состояние пассажира перед полетом.
Райко Георгиев Райков принадлежит к тем художникам, которые, встретившись однажды со стеклом, остаются верны ему всю жизнь.
Райков рискует, предлагая новое осмысление материала. Но это новое — не абстрактно экстреминтальное явление, это то, что продумано и целесообразно, связано с современностью, с архитектурой и промышленными возможностями.
Творческие идеи художника находятся в сфере актуальных проблем времени.

Оптически-кинетическая пластика «Бесконечный ритм жизни». Хрусталь

Общий вид и фрагмент



По стране:

Казахская ССР

СПОРТ НА РЕСПУБЛИКАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ

В июне в Алма-Ате в выставочном зале Союза художников Казахстана открылась республиканская выставка на тему «Физическая культура и спорт в изобразительном искусстве». На выставке экспонировалось 160 произведений 82 авторов. Представленные на выставку работы демонстрировали разнообразие творческих индивидуальностей, мастерское использование самых различных материалов.

Характерной особенностью республиканской казахстанской выставки являлось ярко выраженное национальное своеобразие произведений. В войлоках и ткачестве, в гипсе, дереве и металле нашли художественное отображение известные спортивные национальные игры такие, как «Байга» (конное состязание), «Кок пар» (козлодрание), «Тогыз кумалак» — восточная настольная игра и национальная борьба.

На традиционной основе народного казахского войлочного текемета художник М. Калкабаев из Чимкента создает тематический текемет «Степной мотив», в котором активную роль играет изобразительное начало развернувшейся сцены охоты.

Древнее и вечно живое казахское народное ткачество является неиссякаемым источником, из которого художники черпают вдохновение и опыт.

Наиболее интересный раздел выставки —мелкая пластика и скульптура. Среди его участников много молодых скульпторов.

Высокое мастерство и яркое образное видение присущи Шанову Умурзаку, молодому скульптору из Актюбинска в его работе «Борец» (гипс тонированный).

По-своему экспрессивна и впечатляюща скульптура «Борец» (бронза) А. Андрущенко.

Наоборот, молодой скульптор А. Чернощеков (Алма-Ата) в своих работах прозаически повествователен. В скульптурной композиции «Степной батыр» (гипс тонированный) он рассказывает зрителю об известном казахском борце Мунайтпасове Хаджимукане.

Мир поэзии и юмора, фантазии и мастерства открывается в декоративной композиции «Борцы», выполненной из шамота с эмалями и солями кокчетавскими художниками Ю. и В. Поповыми.

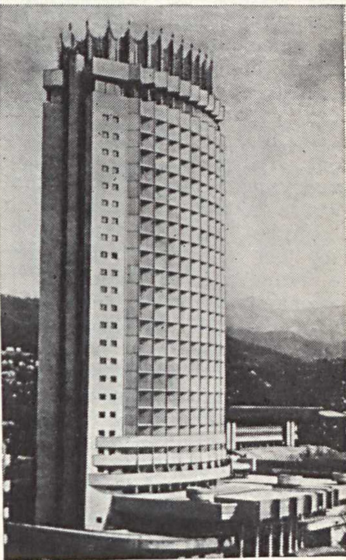
Привлекают художников также и героические образы любимого спорта XX века — хоккеистов. На выставке экспонируется композиция Чернощекова «Хоккеисты на скамейке запасных» (гипс тонированный) и свободно решенная в пространстве композиция «Хоккеист» В. Рапопорта из Усть-Каменогорска, выполненная в металле в технике сварки.

Успешно выступил на выставке молодой скульптор алмаатинец Габдулла Айткужинов. Его композиционная скульптура «Лидеры» выполнена в алюминии.

Не лишены пластического очарования этюды обнаженного тела «Полдень» (гипс тонированный) Г. Айткужинова и «Душ» (гипс) Мухтара Давлетчина, которые пленяют своей ритмичностью, музыкальностью и живой грацией естественного, верно схваченного движения.

Конечно, далеко не всем художникам пока удается достигнуть пластического совершенства. Но всем им в равной мере близко поэтическое отношение к окружающей действительности и романтическая взволнованность — черты, неотделимые от искусства молодых.

А. Калинина



НОВАЯ ГОСТИНИЦА АЛМА-АТЫ

В 1978 году вступила в строй новая высотная гостиница «Казахстан». 26-этажное здание стало самым заметным акцентом в панораме города, изменив и во многом оживив прежний силуэт окружающей его застройки. Вокруг гостиницы разместились искусственные водоемы, мощные фонтаны, стоянка для автомашин в двух уровнях — дополнительно обогатившие пластическое решение площади вокруг нее. Гостиница рассчитана на 1000 мест. Основу объемно-планировочного решения ее определяет четкое функциональное деление на высотный жилой корпус и двухэтажную стилобатную часть, где располагаются главный вестибюль здания, ресторан с банкетными залами, бары и другие помещения обслуживания.

Высотная часть имеет в плане эллипсовидную форму. Ее подчеркивают ленты балконов, опоясывающие первые три этажа главного корпуса. Внутри, через двусветный вестибюль посетитель проходит в лифтовые холлы, в которых курсируют просторные пассажирские и грузовые лифты. Жилая зона гостиницы занимает 21 этаж. Все номера его ориентированы на южную сторону, где раскрывается живописная панорама гор, садов и проспектов. В сторону гор предельно раскрывается и огромный зал ресторана.

Разнообразно решение интерьеров гостиницы. В отделке помещений использован богатый арсенал современных отделочных материалов: мрамор, дерево, ракушечник, алюминий, декоративная штукатурка. Снаружи здание облицовано белым ракушечником, зеленовато-светлым гранитом, алюминием.

Выразительна пластика основного объема, корпус которого возведен из монолитного и сборного железобетона. Новое здание гостиницы самое высокое в городе. Построенное в зоне высокой сейсмичности, оно отличается своеобразием конструктивной схемы и является примером важного и ценного архитектурно-строительного опыта.

Коллектив авторов (Ю. Ратушный, Л. Ухоботов, Н. Матвиец, А. Деев, В. Краснянский, К. Жабасов, А. Татыгулов, В. Сытников) и строители гостиницы выдвинуты на соискание Государственной премии СССР.

Ф. Гадеева

ВЫСТАВКА В МУЗЕЕ ИСКУССТВ

7 июня 1979 года в Государственном музее искусств Казахской ССР открылась выставка «Новые поступления», которая дает представление о характере собирательской деятельности музея за последние 5—6 лет. С 1973 года по настоящее время в музей поступило 2007 экспонатов, в среднем по 400 произведений в год.

Для экспозиции выставки был сделан строгий отбор лучших и наиболее характерных произведений. Их около 100. Представлены отделы русского, зарубежного и советского искусства. На выставке были показаны произведения старых мастеров — батальная сцена голландского мастера XVII века Ян ван Гухтенбурга, пейзаж голландского мастера рубежа XVII—XVIII веков Ян ван Гооля, гравюры современников Рембрандта — Ян Ливенса и Говерта Флинка, пейзажи Н. Сапунова, А. Ляховского, А. Кайгородова. В экспозицию вошли лучшие образцы приобретенных русских икон XVII и XIX веков, рисунок прогрессивного итальянского художника Ренато Гуттузо, подаренный автором, графика японских художников, супругов Ири и Тосико Маруки, авторов всемирно известной картины «Хиросима», переданная в дар музею секретариатом правления Союза художников СССР.

В разделе советского искусства представлены произведения известных художников 20—30-х годов (приобретенные в частных собраниях, коллекциях) И. Рубана, А. Лабаса, В. Лебедева, П. Кузнецова, Е. Бебутовой, У. Тансыкбаева. Значителен раздел скульптуры конца 60-х — середины 70-х годов — это работы А. Пологовой, Ю. Чернова, Т. Соколовой, Б. Свинина, А. Марца, А. Оболиня и другие.

Произведения Е. Моисеенко, В. Пименова, Э. Окаса, О. Филатчева, расскажут о важнейших тенденциях развития живописи за последние несколько лет.

Насыщенная, своеобразная выставка стала большим событием культурной жизни нашего города.

С. Ердесова

ОТКРЫТИЕ ПАМЯТНИКА

В октябре 1978 года в Алма-Ате был открыт памятник-бюст дважды Герою Социалистического Труда Д. Кунаеву — члену политбюро ЦК КПСС, первому секретарю ЦК компартии Казахстана.

Сужающийся кверху полированный гранитный постамент памятника имеет в плане форму восьмигранника. Бронзовый бюст решен строго и лаконично. Авторы не ограничились работой над пластическим решением памятника, но продумали организацию всего окружающего пространства.

Памятник органично включен в уже существовавший на этом месте сквер, став его композиционным стержнем. Планировка сквера, скамейки для отдыха, фонтаны и освещение, выполненные по проекту того же авторского коллектива, удачно завершают общее решение этого участка города.

Ансамбль, созданный коллективом авторов (скульпторы — Т. Досмагамбетов, А. Татарников, архитекторы — Ш. Валиханов, А. Капанов, И. Токарь, Б. Дмитриевский), стал достойным украшением города, одной из его художественных достопримечательностей.

С. Кумарова





Андрей Дмитриевич Гончаров (1903—1979)

Умер Андрей Гончаров. Учитель и друг. Умер счастливый человек, отдавший жизнь людям, художник, умевший любить и ненавидеть, умер гражданин, патриот, больше всего на свете ценивший свою Родину и так много сделавший для нее. Со смертью Гончарова ушел в историю гигантский пласт нашей русской культуры, одним из последних могикан которой он был.

Андрей Гончаров был счастливым человеком. Он был талантлив. Живописец, график, театральный художник, теоретик искусства, монументалист, дизайнер, педагог. Наконец, он был умным и образованным. Он был интеллигентом, знавшим и умевшим все, не боявшимся «черной» работы, делавшим все добротно и красиво.

Ученик Машкова и Фаворского, Андрей Гончаров впитал в себя великие традиции русского искусства и новые пластические идеи советской послереволюционной школы. И как талантливый человек не стал слепым подражателем своих учителей, но пошел дальше, развивая их идеи и делая новые открытия.

Живопись его всегда отличалась неповторимостью. Он оставил нам громадную галерею портретов современников — острых и бескомпромиссных, беспощадных по характеристикам, но всегда добрых. Пронизанная светом и цветом мажорная гамма его живописи удивительно точно корреспондировалась с его собственной личностью. И неожиданная графика. Черно-белая. Насыщенная романтикой и драматизмом. Всегда точная по отношению к литературе и реалиям эпохи и быта. Как настоящий книжный график Гончаров был универсален. Не было тем литературы, не подвластных ему. Русская классика, советские авторы, Западная Европа — все он знал и все умел. Он любил поэзию, знал многое наизусть, и под его штихелем возникали необыкновенные лирические образы, до сих пор волнующие читателя и зрителя.

Гончаров знал и понимал книгу. Он был зачинателем целой школы книжных конструкторов, «делающих» книгу только типографским способом и остающихся при этом **всегда** художниками.

Гончаров был Учителем. Профессор Полиграфического института, он умел не только преподавать, передавать свои знания ученикам, но воспитывал личности.

Гончаров не любил путешествовать. Почти всю жизнь он провел в своей квартире, которая была у него и мастерской, и местом, где он встречался со своими друзьями, где происходили деловые встречи, где он читал и слушал музыку. И тем не менее, он все знал, был в курсе всех событий. Его эрудиция поражала. Каждый разговор с ним — это урок, каждая беседа — предмет для размышлений. И даже в последние дни, когда смерть уже неотвратно подступала к нему, он так же, как и раньше, волнуясь, говорил о тех проблемах искусства, сегодняшних и будущих, которые и составляли всю его жизнь.

Гончаров оставил большое наследие, но самое главное — это его ученики и последователи, воспитанные им за долгие годы, знающие, что творчество — это жизнь, а жить и отдавать себя людям это самое большое счастье. Гончаров был самым счастливым человеком.

Дмитрий Бисти

Сегодня мы публикуем рецензию на книгу, написанную для нашего журнала А. Д. Гончаровым незадолго до кончины.

Хроника

ДЕНЬ ВСЕХ РЕМЕСЕЛ

Официальное открытие VIII ассамблеи Международного совета ремесел было назначено на 9 сентября 1978 года. Но уже задолго до этого дня в Киото властвовало настроение предпраздничной суеты и приготовлений. В порт города, украшенный цветами и флагами, постоянно прибывали белоснежные лайнеры и пароходы, и многочисленные участники ассамблеи, ремесленники, студенты, почетные гости вливались в это торжество. К дню открытия ассамблеи их было уже около 2,5 тысяч, и были они представителями 54 стран мира. Даже Ново-Гебридские острова и острова Кука прислали своих обозревателей.

Международный совет ремесел как общественная организация, объединяющая ремесленные группы и промыслы всех стран мира в рамках ЮНЕСКО, существует с 1968 года. Программа совета включает укрепление связей и контактов народных мастеров и создание благоприятных условий для сохранения народного творчества и традиций. В условиях, когда изделия промышленности властно вступают в наш быт, глиняные горшки и вышитые ковры, хранящие тепло человеческих рук, уводят нас к истокам истории народа, к его фольклору, к его обычаям.

9 сентября 1978 года. Солнце над городом в этот день встало медленнее и торжественнее, чем всегда, постепенно высвечивая своими лучами древнейшие храмы и статую Будды, возвышающуюся над улицами и площадями. Назначенное на полдень официальное открытие ассамблеи все ждали с большим нетерпением. Ее открыл председатель МСР Аке Хульдт. Он подчеркнул, что создание этой международной организации создало благоприятные возможности для личного контакта ремесленников разных стран.

Еще не закончилось торжественное заседание совета, а на улицах города уже в полном разгаре развернулись состязания ремесленников. Они напоминали древние конкурсы в умении, ловкости, сноровке. Улицы и площади города превратились в мастерские. Резьба по дереву, роспись фарфора, ткачество, изготовление глиняной посуды, металлических украшений, обработка стекла, изделия из бамбука — такова обширная программа Дня ремесел. Зрители могли наблюдать таинственный процесс работы: когда белоснежная фарфоровая чаша вдруг начинала «прорастать» зелеными побегами и золотистыми цветами или обыкновенный кусок дерева превращался в древнего демона.

А японские мальчишки бегали по улицам Киото с ярко раскрашенным змеем. И на лентах, развивающихся от него, было написано приветствие всем участникам этого прекрасного праздника.

Н. Кузнецова



рецензии

Непрестанный рост самых разнообразных выставок за последнее десятилетие, высокий художественный уровень проектирования экспозиций, совершенствование технических средств демонстрации свидетельствуют о всевозрастающей роли оформительского искусства в решении различных политических, хозяйственных, культурных задач па внутригосударственном и международном уровне. Выставки внутри страны служат целям коммунистического воспитания, выступают как средство передачи передового опыта экономического, культурного и социального строительства. Международные выставки — от художественных до смотров достижений науки и техники, являются важным фактором в развитии мирного сотрудничества стран и одновременно важным средством пропаганды преимуществ социалистической системы перед капиталистической.

За время своего существования в условиях социалистического общества выставочная деятельность превратилась в мощный вид искусства, с оригинальным опытом, собственной системой выразительных приемов, и, что очень важно, большим отрядом высококвалифицированных художников.

Сегодня в выставочной деятельности, как и во всех других видах, связанных с формированием предметно-пространственной среды, ощущается потребность в подготовке новых кадров, в повышении квалификации уже работающих мастеров и в первую очередь — художников-проектировщиков. Хорошим подспорьем в этом деле было бы учебное пособие, которое систематизировало бы советский и мировой опыт художественного проектирования, выявило бы основные составляющие этого процесса, вооружило бы художников методическими рекомендациями, обрисовала тенденции развития искусства выставочной экспозиции. Однако существующая отечественная и зарубежная литература освещает либо отдельные аспекты этих проблем либо ограничивается простым описанием экспозиций. В

* *Р. Р. Кликс.* Художественное проектирование экспозиций. М., 1979.

этом плане событием является выход в издательстве «Высшая школа» книги Рудольфа Кликса «Художественное проектирование экспозиций». Ее автор — признанный мастер выставочного дела, за плечами которого огромный опыт оформления всесоюзных и международных выставок.

Книга эта (сразу ставшая библиографической редкостью) является ценным пособием для учащихся художественных училищ, для художников-проектировщиков и вообще для всех, кто работает в области рекламы, наглядной агитации, выставок. Книга состоит из двух частей и написана ясным, простым языком, ее отличает четкое методическое обоснование.

В первой части изложена история развития художественного проектирования выставочных экспозиций. При этом фактический материал автор искусно сочетает с анализом тенденций выставочной деятельности.

Из огромного количества выставок последних десятилетий автор взыскательно отобрал для анализа лишь те, которые имели принципиальное значение для развития выставочной деятельности. Последовательно прослежен путь становления и развития выставочной архитектуры, принципов решения интерьера и организации в нем экспозиции. Показана связь архитектурного решения с задачами чисто экспозиционными. Выявлена роль нашего государства и других стран социалистического содружества в обогащении выставочной деятельности социальным и политическим содержанием. В книге убедительно показано как в социалистических странах складываются новые организационные формы выставочного дизайна. Книга раскрывает пути специализации и кооперации художественно-технических и исследовательских работ в рамках социалистической экономической интеграции.

Вторая часть книги освещает методику художественного проектирования — подготовку и осуществление ансамбля выставки и принципы построения комплексного решения ее среды, описывает исходные моменты художественного проектирования, включая методику подготовки тематико-сценарного решения экспозиции, принципы создания выставочного комплекса. В этом плане в книге впервые приведены нормативные данные, важные для проектирования.

Автор высказывает и всесторонне обосновывает положение, что выставочный комплекс имеет преимущество перед единым павильоном-гигантом, особенно в таких формах демонстрации, как выставки достижений народного хозяйства в республиках, поскольку построить такой комплекс дешевле и его экспозиционные приемы позволяют ярче выразить и донести до посетителя основную идею выставки.

Во второй части книги приведены также практические рекомендации: по технике экспозиции, разработке методики информации, пропаганды и рекламы на выставках. Здесь определено значение фотографии, кино и других аудиовизуальных средств в организации экспозиции, значение использования произведений искусства, роль шрифтовой графики, значение витринной экспозиции, использование унифицированных элементов выставочных конструкций, значение света, фактуры, ритма и архитектурно-пространственной композиции. Книга заканчивается интересным прогнозом развития искусства выставочного ансамбля.

Создание выставок является сложным творческим процессом, требующим глубокого понимания социальных преобразований и последних достижений в науке, технике, культуре и искусстве. В создании выставки принимают участие многие специалисты различного профиля. Однако, особенно значительна здесь роль художника - проектировщика, как главного лица, ведущего художественно - проектную разработку. Творчество его, неотрывное от других видов пространственных искусств, должно опираться на всю художественную культуру своего времени и развертываться в тесном взаимодействии с деятельностью методиста и устроителя выставки. Все это становится ясным при прочтении книги Кликса.

Специально останавливаясь на таком вопросе, как выразительность экспонатов, автор подчеркивает, что удачное решение в этом деле во многом определяется формой эмоционального воздействия на посетителя, ее соответствием задачам и масштабам выставки в целом. Автор подчеркивает, что эффективность воздействия экспозиции на посетителя, который зачастую выступает не только в роли зрителя, но и слушателя и даже участника выставочного события, возрастает, когда в арсенал своих средств выставка включает элементы драматургии и сценарный план экспозиции строится с учетом ее законов, а художник-проектировщик выступает в роли режиссера выставочного действия.

Очень ценно, что автор, подчеркивая разносторонность, синтетичность современной выставочной деятельности, тем самым утверждает расширенное понимание термина «оформительское искусство», близкое по содержанию к таким еще не вполне утвердившимся терминам, как «выставочный дизайн», «выставочный ансамбль».

Рассматривая выставочный дизайн как серьезное искусство, книга Кликса тем самым поднимает роль выставочной экспозиции, нанося удар по бытующему еще кое-где ремесленническому подходу к этому важному в политическом, экономическом и художественном отношениях делу.

Книга снабжена большим количеством фотографий, схем и чертежей, раскрывающих и подтверждающих мысли и суждения автора, хорошо сконструирована и хорошо полиграфически выполнена. На 20-м Всесоюзном конкурсе на лучшие книги 1978 года она была справедливо отмечена поощрительной премией.

А. Гончаров

Страница коллекционера

Первые коллекции народного искусства

Собирание коллекций народного искусства имеет свою историю. Методы коллекционирования отражают вкусы и взгляды собирателей, изменяются в связи с изменением теоретического уровня науки, ростом знаний о предмете. Но и возможности самой науки во многом зависят от того материала, которым она располагает. При этом важно и художественное качество, и количество собранных вещей, имеет значение и то, как они попали в научный оборот: или от перекупщика, или в результате экспедиции, или от местного жителя, который этими предметами пользуется и, возможно, сам их производит.

Большое значение для истории науки о народном творчестве и его собирании имеет также «угол зрения», под которым ведется коллекционирование. Известны разные собрания, располагающие произведениями народного искусства: археологические, краеведческие, этнографические и т. д. Наконец, собиратель может посвятить себя коллекционированию произведений народного искусства как художественных ценностей. Этот вид собирательства наиболее поздний из перечисленных. Видимо надо было осознать эстетические достоинства вышивок, кружев, гончарной посуды, деревянных резных и расписных прялок, народных игрушек...

Историю собирания народого искусства следует начинать с рассказа о частных коллекциях. По словам В. С. Воронова, частные коллекции «обычно являются предвозвестниками широкого музейного собирательства, первыми очагами новых категорий предметов, позднее входящих в круг изучения музеев» [1]

Еще во второй половине XVIII века появляются первые коллекции лубочных картинок, которые, как писал исследователь, собирались «более для любопытства и хвастовства, чем для изучения» [2]. В числе первых коллекционеров лубка — известный богач и чудак П. А. Демидов, сановник и литератор А. П. Олсуфьев, московский купец И. Я. Ахметьев. Большое собрание лубков было у профессора элоквенции (красноречия) и библиографа академика Я. Я. Штелина. В XIX веке собиранием и уже изучением лубка занимались профессор И. М. Снегирев, издатель и художник народных картинок И. А. Голышев, В. В. Стасов, Д. А. Ровинский, В. И. Даль, М. П. Погодин, приобретший коллекцию Штелина. Собирать лубки в XVIII и XIX веках было нетрудно, так как продавались они повсюду — у многочисленных офеней, на ярмарках, базарах, в особых лавках. Собрания лубков — это первые коллекции произведений народного искусства.

Для первой половины XIX века самой характерной фигурой коллекционера являлся собиратель древностей. Крупнейшие из них — богатые вельможи и сановники Н. П. Румянцев и А. И. Мусин-Пушкин, президент Академии художеств Ф. А. Толстой, издатель журнала «Отечественные записки» П. П. Свиньин, историк М. П. Погодин. В центре их внимания были, главным образом, древние рукописи, старопечатные книги, старинные монеты, иконы, церковная утварь, предметы быта царей и князей. Значительность коллекции зависела от количества собранных в ней редкостей. Среди прочего здесь можно было встретить старинные образцы художественной обработки металлов, дерева, камня, изделий холмогорских, великоустюжских, сольвычегодских мастеров, произведения древнерусского вышивального искусства.

Во второй половине XIX века расширяется круг собирателей. Они продолжают собирать «древности», но все чаще и все в большем объеме в их собрания попадают в качестве памятников старины традиционные народные костюмы, произведения вышивки и кружевоплетения, ткани, художественно оформленная металлическая и деревянная утварь.

Следует особо отметить коллекционерскую деятельность П. И. Щукина. Это был собиратель масштаба Третьяковых, Морозова, Мамонтова. Как и многие его предшественники, он коллекционировал преимущественно предметы древнего русского быта и искусства. Но в отличие от прежних собирателей, охотившихся, в основном, за предметами царской и княжеской роскоши, Щукин стремился приобрести вещи, характеризующие быт различных социальных групп: среднего и мелкого боярства, дворянства, купечества, мещанства и крестьянства. Поэтому в его музее наряду с драгоценными ковшами и братинами из серебра с позолотой, принадлежавшими царской фамилии и знати, находилась деревянная утварь, бытовавшая в среде посада и деревни. В коллекции Щукина оказалось большое количество высокохудожественных произведений народного искусства, демонстрирующих отличный вкус и тонкое понимание прекрасного у собирателя, хотя «угол зрения» его был направлен прежде всего на историческую и этнографическую ценность материала, а не на эстетическую. В этом отношении его уникальная по количеству и качеству коллекция типична для большинства современных ему собраний. Торговцы древностями приносили ему товар на дом. По воспоминаниям В. А. Гиляровского, «вваливаются в амбар барахольщики с огромными мешками, их сейчас же провожают в кабинет без доклада. Через минуту Петр Иванович погружается в тучу пыли, роясь в грудах бархала, вываленного из мешков» [3]. Впоследствии свое собрание

он передал Историческому музею.
Коллекции русских бытовых вещей среди прочих коллекционеров собирали художники В. В. Верещагин и В. Е. и К. Е. Маковские, для которых это был подсобный натурный материал для картин на исторические темы.
Во второй половине XIX века возникают и такие частные коллекции народного искусства, в которых эстетический критерий был выдвинут на первый план. К таким прежде всего относятся собрания Н. Л. Шабельской и К. Д. Далматова.
Н. Л. Кронеберг, дочь ректора Харьковского университета, известного переводчика Шекспира, в 1880-х годах на Нижегородской ярмарке увидела образцы старинной русской вышивки и решила посвятить себя ее собиранию и изучению. Выйдя замуж за крупного помещика П. Н. Шабельского, она организовала в своем имении женскую мастерскую, в которой работало 14 вышивальщиц и кружевниц. Большое влияние оказала на нее книга В. В. Стасова «Русский народный орнамент», показавшая ей, что собирание образцов вышивки и кружев может преследовать научные цели. Вскоре она расширила круг своих интересов и стала собирать народные костюмы, головные уборы, фаты, платки, ларцы, предметы и вещи из кости, металла, дерева — словом, произведения народного искусства вообще. Свои коллекции она неоднократно выставляла на VIII археологическом съезде в Москве в 1890 году, на выставке Красного Креста в Петербурге в 1892 году, в Чикаго, Антверпене и на Всемирной выставке 1900 года.
Другой собиратель вышивок и кружев мелкий чиновник К. Д. Далматов тоже участвовал в разных выставках, устраивал собственные частные выставки, издавал альбомы с образцами из своего собрания. Обе коллекции были частично приобретены этнографическим отделом Русского музея, частично попали в другие собрания.
Появление таких коллекций говорит об эстетическом развитии русского общества к концу XIX века. Материал народного искусства постепенно начинает приобретать самостоятельную ценность, а не быть только предметом изучения археологов и этнографов, как прежде. Правда, такие выставки, где были представлены только образцы народного искусства, широкого общественного резонанса не имели. Современники отмечали, что выставки Далматова посетило очень мало народу.
Следует обратить внимание еще на одно обстоятельство. Заботясь главным образом о художественной ценности приобретаемых ими вещей, и Шабельская, и Далматов недостаточно полно и научно паспортизовали свои материалы. В лучшем случае они знали, из какой губернии тот или иной предмет, не имея сведений об уезде, деревне, мастере, лице, от которого изделие приобретено. Да это и понятно. В подавляющем большинстве случаев основными поставщиками вещей в коллекции оставались антиквары и перекупщики, которым эти сведения были неизвестны.
Как и раньше, во второй половине XIX века антиквариат, Сухаревский рынок и Нижегородская ярмарка были главными источниками формирования всех коллекций. Центром торговли «древностями» в Москве в 1880-е годы был Панкратьевский переулок. Вся правая его сторона (от Сретенки) была застроена антикварными лавочками, где торговали редкостями и художественными произведениями. По воскресениям торговцы с Панкратьевского переулка выносили товар на находившийся рядом Сухаревский рынок, который был своеобразным клубом для антикваров и коллекционеров. Позже, в 1890-е годы центр антикварной и художественной торговли переместился в Леонтьевский переулок (ныне ул. Станиславского), ближе к Кустарному музею.
К концу XIX века профессия торговца древностями стала довольно популярной и повысилась в своей квалификации. Многие из антикваров были замечательными специалистами, тонко разбирались в качестве «товара», это были подлинные знатоки, но знатоки коммерческой ценности попадавшего к ним предмета. Они знали конъюнктуру рынка, чутко реагировали на «капризы» спроса, но зачастую были малограмотны, чтобы понять, например, что важно не только изделие, но и сведения о его владельце и мастере. Многие из них содержали большой штат комиссионеров, разъезжавших по ярмаркам, монастырям и деревням и скупавших нужный товар. Это были люди, которые не останавливались перед варварским разрушением местного памятника старины, чтобы вывезти в столицы и продать коллекционеру какую-нибудь деталь. Крестьян же, продававших им случайные старинные вещи, обманывали безбожно.
Среди наиболее крупных антикваров выделяется колоритная фигура П. М. Иванова. Он считался первоклассным знатоком серебряных старинных вещей: посуды, окладов, крестов и т. д. Иванов не гнушался торговать подделками под старину медной бытовой и церковной утвари с эмалью и без эмали, которую изготовляли специально работавшие на него мастера. Существовал даже термин «ивановская подделка». Так, он торговал П. И. Щукину ожерелье, якобы принадлежавшее матери Петра I. Большой сбыт своим изделиям уже тогда он находил у иностранных туристов, искавших сувенир «а ля рюс». В заслугу Иванову надо поставить «открытие» скопинской керамики, которую он покупал возами на Москворецкой набережной в первую неделю Великого поста у приехавших в Москву скопинцев и продавал опять-таки в основном иностранцам.
Наряду с Сухаревкой и Леонтьевским переулком в Москве другим крупным центром торговли «древностями» была Нижегородская ярмарка. Особо выделялись здесь крестьяне из Городца П. С. Кузнецов и М. А. Косарев. У них продавались русские кружева, шелковые сарафаны, кокошники, парча, старинные деревянные предметы крестьянского быта, церковная утварь и тому подобное. Все это они собирали, путешествуя по русскому Северу, в основном по Вологодской и Архангельской губерниям. Много вещей купил у них П. И. Щукин. Со своим товаром они ездили не только в Москву и Петербург, но и в Берлин и Париж.
Чуть ли не первой коллекцией, образованной в основном без посредства антиквара и перекупщика, был Абрамцевский музей. Начало собирания предметов народного искусства было положено летом 1881 года И. Е. Репиным и В. Д. Поленовым, которые во время прогулки по соседней с Абрамцевым деревне Репихово приобрели скульптурно-резную доску с фасада избы с изображением ягод земляники. Осенью того же года Поленов привез из Саратовской губернии три деревянных резных валька, сделанных в имении его брата местным мельником. С этого момента было решено создать абрамцевский музей. Е. Г. Мамонтова обходила окрестные деревни, собирая у крестьян донца, вальки, ларчики, коньки на крышах. Слух о том, что Мамонтовы покупают старинные вещи, быстро облетел округу. В имение стали приносить расписную и резную утварь, вышитые полотенца, пестрядные и набойчатые сарафаны, старые вышитые рубахи. С 1882 года к Мамонтовой присоединилась Е. Д. Поленова, ставшая энтузиасткой нового дела. Мамонтова и Поленова объездили Дмитровский и Подольский уезды Московской губернии, побывали в деревнях Ярославской, Владимирской и Костромской губерний. Во время поездок, отыскивая новые вещи и сговариваясь насчет цены, Поленова одновременно делала фотографии и беглые зарисовки, воспроизводя отдельные фрагменты крестьянского интерьера, оригинальные архитектурные мотивы. Эти наброски и фотографии являются замечательным дополнением к абрамцевской коллекции народного искусства, показывая ту обстановку, в которой жили собранные в музее вещи. Таким образом, в Абрамцеве предмет мог рассказать гораздо больше, чем у старых коллекционеров типа Щукина. Общение с народом, с мастерами, изготовляющими вещи крестьянского обихода, подвело собирателей к пониманию традиционной основы народного искусства. Е. Д. Поленова описывала разговор с мастером: «Я расспрашиваю Семена, откуда его мудрость почерпнута: „Я навыкал около тятеньки, он сам около дедушки. Тятенька посуду расписывал, дедушка дуги раскрашивал"[4]. До Абрамцева в народных изделиях видели только вымирающую старину. Абрамцевцы увидели живых современных мастеров, тесно связанных с давней традицией. Они почувствовали непрерывающуюся связь, преемственность поколений, ощутили, как настоящее уходит своими корнями в далекое прошлое.
С абрамцевского кружка начинается новый «экспедиционный» период собирания народного искусства, шедшего на смену периоду «антикварному».
В 1890-е годы создается еще одна большая коллекция народного искусства в рамках Смоленского историко-этнографического музея М. К. Тенишевой. Большую роль в организации и комплектовании ее собрания сыграл один из лучших знатоков старины И. Ф. Барщевский. Под влиянием Барщевского Тенишева распродала ранее собранные ею «уники», в основном, ювелирные изделия, сосредоточив свое внимание на произведениях русской старины и народного искусства. В результате за 10 лет Тенишева собрала большую коллекцию, но она была менее целенаправленной, чем абрамцевская и более пестрой и разнохарактерной по материалам. Мы остановились не на всех, но только крупнейших частных коллекциях XIX века, содержавших материалы по народному искусству. Собирателей и коллекций было много.
В заключение следует упомянуть коллекцию кружев С. А. Давыдовой, которая была не только собирателем, но и глубоким исследователем женских промыслов России, коллекцию вышивок Шаховской, художественного стекла Григоровича. Народные костюмы, образцы вышивок, художественные изделия из дерева, кости и т. д. коллекционировали, например, статистики и экономисты, изучавшие положение кустарей, фольклористы, записывавшие песни и сказки, этнографы, изучавшие народное право, общину, семью. Все эти коллекции создавались как побочный, вторичный результат деятельности исследователя и путешественника, который ездил с целью, зачастую не имевшей ничего общего с народным искусством, и собирал его произведения лишь попутно, между прочим. Тем не менее, даже эти коллекционеры внесли большой вклад в собирание народного искусства. Когда начали создаваться большие государственные музеи, многие владельцы этих, сравнительно небольших собраний охотно передавали их во вновь открываемые краеведческие, Исторический, Дашковский, Кустарный, Русский и другие музеи.
В начале XX века увеличивается число коллекционеров, которые уже сознательно и целенаправленно собирают памятники народного искусства.

Виктор Смолицкий

---

[1] *В. С. Воронов.* О крестьянском искусстве. М., 1972, с. 142.
[2] *И. М. Снегирев.* Лубочные картинки русского народа в московском мире. М., 1861, с. 16.
[3] *В. Гиляровский.* Москва и москвичи. М., 1957, с. 55.
[4] В. В. Стасов, Е. Д. Поленова. Биографический очерк. «Искусство и художественная промышленность».

Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 9(262).1979
Основан в 1957 году

На обложке:

Репродукции моды
на стр. 12—29
взяты из журналов
«Элле», «Вог»
и других

В номере:

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

А05192 13.VIII. 1979 г.
Сдано в набор 6.VII. 1979
Бумага мелованная
Формат 70×90 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,870
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зак. 5108. Тираж 34 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

Только факты

Москва
«Образ В. И. Ленина в изобразительном искусстве» — так называется выставка, открывшаяся 22 июня в Центральном музее В. И. Ленина. На выставке представлены живописные полотна, скульптуры, графические листы известных советских мастеров. В их числе картины И. Бродского, П. Васильева, Кукрыниксов, Д. Налбандяна, скульптурные работы Н. Андреева, С. Меркулова, Н. Томского, бронзовая модель одного из первых памятников В. И. Ленину, воздвигнутого 55 лет назад.

*

В павильоне «Советская культура» на ВДНХ СССР открылась III республиканская выставка «Плакат наглядной агитации». В экспозиции представлено свыше 300 работ, выполненных художниками творческо - производственной мастерской Художественного фонда РСФСР, созданной в 1968 году. Это единственное в стране художественное предприятие, которое выполняет нетиражируемые уникальные серии плакатов. В экспозицию вошли произведения, созданные художниками по заказам заводов и фабрик, колхозов и совхозов, строек и учебных заведений.

*

Большое фото современного Берлина украшало вводный зал Манежа. Здесь же экспонировались работы студентов Высшего художественного училища в Берлине. Так начиналось знакомство с художественной выставкой ГДР, открывшейся в Центральном выставочном зале столицы. Было представлено около 2000 экспонатов. Это живописные полотна и гравюры, скульптуры и произведения декоративно-прикладного искусства, плакаты. Среди участников выставки почетный член Академии художеств СССР Фриц Кремер, старейшие мастера изобразительного искусства ГДР, творческая молодежь.

*

В выставочных залах МОСХа (ул. Ремизова, 10) была развернута экспозиция «Декоративно-оформительское искусство и дизайн». Были представлены работы десяти московских художников. Это интересные проекты оформления ряда общественных зданий, фотографии, фрагменты работ и многое другое.

*

Градостроительный совет Москвы рассмотрел и одобрил разработанные Институтом генерального плана ГлавАПУ Мосгорисполкома технико-экономические обоснования к комплексной реконструкции, благоустройства и оформления участка заповедной зоны столицы — «Арбат». Здесь пройдут проверку новые методы и прогрессивные архитектурные решения в градостроении.

*

Выставка «Золото Колумбии», охватывающая период с первого века н. э. по XVI век, открылась 20 июня в Государственном Историческом музее (Красная площадь, 1/2). Экспонировалось около 300 художественных изделий, впервые прибывших из этой южноамериканской страны. Это золотые нагрудные пластины, головные уборы, подвески, фигурки-амулеты, ритуальные предметы.

Ленинград
В Мраморном зале Музея этнографии народов СССР была открыта выставка детского рисунка «Природа глазами детей». Этому вернисажу предшествовал большой конкурс, организованный областным и городским советом Всероссийского общества охраны природы. В нем приняло участие 2000 школьников Ленинграда и области. Жюри, возглавляемое художником Н. Е. Чарушиным, отобрало для выставки 200 лучших работ. Работы выполнены акварелью, цветными мелками, карандашом.

*

Экспозиция «Украинское народное искусство» в Государственном Русском музее знакомила с многогранной «палитрой» творчества народных украинских умельцев. Ленинградская сокровищница обладает ценным собранием произведений, созданных народными мастерами Украины. Экспонировались вышивки, выполненные шелком, серебряными и золотыми нитями, огромный полтавский ковер, где на темно-коричневом фоне словно мерцают крупные золотистые цветы. Тут же — деревянный резной светец (подсвечник) XVII века в виде пышного букета красных цветов в вазе; парадные рушники — образцы кролевецкого узорного народного ткачества. Поражали изысканными сочетаниями красок плахты и запаски. Заметное место занимала керамика из Опошни и Косова, фигурные сосуды из знаменитого гутного стекла. Выставка посвящалась 325-летию воссоединения Украины с Россией.

*

«Шедевры итальянской живописи XV—XVII веков» — так называлась выставка, открывшаяся в Эрмитаже в июне. На ней демонстрировалось 11 полотен из музеев США. Среди произведений старых мастеров, которые были представлены в экспозиции,— полотна П. Веронезе, Д. Беллини, В. Тициана. Визит картин из музейных собраний Вашингтона, Нью-Йорка, Лос-Анджелеса — ответ на выставку шедевров итальянской живописи из коллекции Государственного Эрмитажа, которая экспонировалась в США.

*

Коллектив экспериментальных мастерских при Главленинградстрое разработал новый интересный проект. Речь идет о целом блоке различных компонентов благоустройства, связанных единым композиционным решением. Он включает в себя информационную тумбу со светящимися номерами домов, площадки и дорожки из бетонных рифленых панелей, скамейки, цветочницы, светильники. Сейчас в системе треста Ленинградоргстрой изготавливается первый комплекс элементов благоустройства для домов 137-й серии. В дальнейшем эти индустриально выполненные детали благоустройства можно будет компоновать в различных вариантах.

Владивосток
Все богатство красок приморской природы вобрали в себя произведения декоративно-прикладного искусства, представленные на выставке, открывшейся здесь. Это первая в крае экспозиция, так широко знакомящая с творчеством здешних мастеров. Она включает 140 работ из фарфора, поделочного камня, кожи. Интерес, в частности, вызывают новые изделия владивостокского и артемовского фарфоровых заводов.

Ереван
При Министерстве лесной и деревообрабатывающей промышленности Армянской ССР открыт музей резьбы по дереву. В нем выставлены портреты, жанровые скульптуры, предметы домашнего быта. Все они исполнены армянскими художниками.

Киров
В здании «приказной избы» — памятника архитектуры первой половины XVIII века — открылась выставка игрушки. На выставке представлены экспонаты из фондов областного краеведческого музея, изделия современных вятских народных промыслов, работы умельцев областного Дворца пионеров. Здесь можно было полюбоваться всемирно известной дымковской глиняной расписной игрушкой. Привлекали внимание поделки многолетней давности из дерева, соломки, мха, бересты.

Одесса
Эмблемой Международной выставки детского творчества, развернутой в старинных залах художественного музея Одессы, стал рисунок болгарского школьника Йордана Коева «Нет — войне!» В традиционном вернисаже городов-побратимов, который ныне посвящен Международному году ребенка, принимают участие юные живописцы, графики, скульпторы, чеканщики из многих стран. На выставке экспонируется почти 400 работ более ста авторов.

Орджоникидзе
Самобытные изделия народных умельцев Северной Осетии были широко представлены на выставке, открывшейся здесь. Свыше 1500 экспонатов из металла, камня, дерева, рога, стекла, украшенных ярким национальным орнаментом, наглядно повествовали о развитии декоративно-прикладного искусства и народных промыслов в автономной республике.

Ташкент
На ВДНХ Узбекской ССР состоялся конкурс мастеров художественной вышивки Ташкента, Самарканда, Бухары, других городов республики. Вместе с ними интересные изделия показали юные вышивальщицы, занимающиеся во дворцах пионеров и школьников. Все изделия — национальные декоративные вышивки гулькурпа, чайшаб, сюзане — радуют глаз неповторимыми узорами и красками. Лучшие работы мастеров вышивки будут представлены в нынешнем году на выставках в Болгарии, Франции, США.

Фрунзе
С творчеством молодых знакомит республиканская выставка, открывшаяся в столице Киргизии. Живописцы, графики, скульпторы, мастера декоративно-прикладного искусства представили на суд зрителей более 200 работ. Нынешний выставочный сезон во Фрунзе по праву называют молодежным. С успехом прошла выставка произведений мастеров кисти и резца, только что принятых в творческий союз. Свои полотна показали также молодые живописцы, занимающиеся в творческой мастерской, которой руководит народный художник СССР Гапар Айтиев.

Прага
«Детям счастливую мирную жизнь» — так называется выставка советской литературы для детей и юношества, открывшаяся в столице ЧССР. В ее экспозиции 450 названий книг, вышедших в свет в специализированных издательствах Советского Союза. На выставке широко представлены фотографии, рассказывающие о жизни подрастающего поколения Страны Советов, а также иллюстрации чешских и словацких художников к книгам советских авторов.

Адис-Абеба
В столице Эфиопии в помещении политшколы «Иекатит-66» открылась выставка советского политического плаката, присланная Музеем истории и реконструкции Москвы.

Вроцлав (ПНР)
Здесь открылась выставка «Народная вышивка СССР». Экспонаты представили жители Нижней Силезии, те, кого очаровало искусство вышивки народных мастеров Страны Советов. Искусно расшитыми предметами быта можно было любоваться бесконечно долго. И не только потому, что работы сделаны талантливо. Они говорят о духовной близости народов ПНР и СССР.

Париж
Одним из крупнейших событий в истории франко-советского культурного сотрудничества назвала парижская печать открывшуюся здесь совместную советско-французскую художественно-документальную выставку «Париж — Москва, 1900—1930 годы» в Национальном центре культуры и искусства им. Жоржа Помпиду. Ее проведение стало возможным благодаря более чем пятилетним усилиям искусствоведов, историков, работников музеев обеих стран, Министерства культуры СССР и Национального центра искусства и культуры им. Жоржа Помпиду. Более 2500 экспонатов знакомили посетителей с основными направлениями французского, русского и советского искусства первой половины XX века.

Вена
В одном из выставочных залов австрийской столицы открылась фотовыставка русской архитектуры, организованная по инициативе Австро-советского общества. Многочисленные посетители получили возможность познакомиться с лучшими образцами зодчества Древней Руси, с творчеством мастеров живописи, резчиков по камню и дереву.